ML2937
.P63
K8

Российский
Институт
Истории
Искусств

Русская Музыка

А. В. Преображенский

Культовая Музыка в России

Серия книг
под редакцией
Б. В. Асафьева

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00009103383

MUSIC LIBRARY

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA
AT CHAPEL HILL

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

ML2937
.P63
K8

ACADEMIA

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

РУССКАЯ МУЗЫКА

НЕПЕРИОДИЧЕСКАЯ СЕРИЯ, ИЗДАВАЕМАЯ
РАЗРЯДОМ ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Выпуск II

А. В. ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ

КУЛЬТОВАЯ МУЗЫКА В РОССИИ

ЛЕНИНГРАД
1924

ML2937
.P63
K8
CSLS

А. В. ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ

MUSIC LIBRARY
UNC-CHAPEL HILL

КУЛЬТОВАЯ МУЗЫКА В РОССИИ

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1924

Печатано по определению Разряда
Истории Музыки Российского Института
Истории Искусств.
Председатель Разряда *Б. Асафьев.*
1 августа 1923 г.

Ленинградский гублит № 9853. Ленинград Тираж 2.000 экз.

Типография ф-ки „Светоч", Ленинград, Б. Пушкарская, 18.

Культовая музыка в России.

I. Русский народ, как и всякий другой активно выступающий в истории народ, пишет свою автобиографию в трех книгах: книге дел, книге слов, и—книге искусств. Все три одинаково важны для того, чтобы узнать характер народа, уяснить себе ход его жизни и развития, и определить его физиономию. Книга дел—его история, книга слов—его литература, стали привычными справочниками для этой цели. Реже пользуются третьей книгой,—книгой искусств, написанной своеобразным символическим языком.

Наша цель — изложить несколько страниц из этой третьей книги, обнимающих собою ту часть русского искусства, которая сформировалась за протекшие века его истории в области музыки, связанной с культом. Если до XVIII в. нет оснований говорить о светской музыке в России, а до XIX в. и о «русской музыке»; то о культовой музыке в России следует говорить, имея ввиду ее историю с X по XX век. Народная жизнь древней Руси была так тесно связана с культом, была так глубоко пропитана его воздействием, что искусство в своих высших формах у русского народа могло быть только искусством, вытекавшим из потребностей культа. Если вообще религия не живет обособленной жизнью, а переплетается со всеми видами духовной деятельности и со всеми культурными отношениями, то неудивительно,—так как древняя Русь была насыщена религиозной атмосферой,—что церковь и народность стали как бы нераздельны в ней, и что—следова-

тельно—церковное искусство старой Руси было ее народным искусством.

Следов языческой культовой музыки на Руси история не хранит не только в форме напевов или мелодий, но и в форме каких-либо сведений о их характере, свойстве и музыкальном устройстве. Если музыкальная сторона русской народной песни во всем ее объеме остается мало известной и изученной по отношению к древнейшему периоду жизни русского народа, и если представление о песне опирается только на образцы позднего и ближайшего к нам времени, то отсутствие напевов культовой песни понятно. Язычество продолжало долго жить в быту русского народа, но, как мифология и культ, оно не имело устойчиво сложившихся форм.

Только с принятием Русью христианства культ получает определенные формы, способные к развитию. Они не были созданы русскими, но были заимствованы готовыми и были даже обязательными для новопросвещенных. Принятие христианства по восточному греческому обряду предрешало характер всего культа, в том числе и характер культовой музыки. На первых порах совершителями культовых обрядностей были либо греки, либо славяне, раньше русских принявшие христианство. Поэтому греческое влияние в первые века развития русского церковного быта было неизбежным. Судя по сохранившимся памятникам культовой музыки,—церковного пения, так как восточная церковь допускала только вокальную музыку в церкви,—русские целиком вместе с учением и обрядностью усвоили и греческую систему пения. На месте своего происхождения она представляла собою разработанную художественную систему, сложившуюся при участии выдающихся деятелей впродолжение целого ряда столетий, и потому не было места для возможности объединения ее с первобытным укладом древнерусского языческого культа. В условиях своей дальнейшей жизни на Руси она подверглась соответствующим изменениям и, оторванная от своей

почвы, приобрела здесь особый специфический облик как в отношении своей организации, так и в отношении самых мелодий, напевов.

II. Древнейшей формой русского пения следует признать т. н. пение кондакарное. До известной степени происхождение его загадочно. Нигде вне России не найдено до сих пор подобных кондакарям певческих книг, между тем по целому ряду причин кондакарное пение нельзя считать явившимся впервые на русской, и даже вообще славянской, почве. И в самой России пение это представлено пятью рукописями XI—XIV в., после какового времени оно совершенно не встречается. Изучение содержания этих книг, насколько оно выполнено исследователями, приводит к следующим данным. Текстом кондакарных певческих книг служат далеко не все входящие в состав позднейшего богослужения песнопения, но лишь такие, которые по своему устройству принадлежат особой музыкально-поэтической греческой богослужебной системе, носящей название асматического или песненного последования. Она сложилась в греческой церкви после VI века. В ней отдается преимущество пению пред чтением, а в пении—элементу сложно-мелизматическому пред речитативно-повествовательным. Такой тип богослужения был известен еще в глубокой древности, когда, например, еврейское богослужение как бы все превращалось в музыку и пение при совершении жертв, или когда на первый план выступали особые художественные формы исполнения псалмов попеременными хорами, по стихам, с припевами «аллилуиа» и т. п. В собственно христианской древности ему соответствует, быть может, та форма, которая известна под именем глоссолалии, и которая была близка к экстатической форме богослужения, когда звуки и слова приобретают особое значение символов, независимо от словесного смысла их. Этот общий характер мелизматического пения можно находить в пении кондакарном уже при первоначальном ознакомлении с ним, каковым, надо сказать, и ограничи-

вается все наше понимание его, за отсутствием каких-бы то ни было средств его расшифровки. Главнейшими особенностями кондакарного изложения, по сохранившимся памятникам, являются: 1—наличность ряда музыкальных знаков для пения отдельных слогов с повторением гласных звуков под каждым знаком; 2—вставные звуки между этими гласными, как напр. х, в, н, у, отчего иногда получаются продолжительные вставки, вроде следующих: хавоуаиаавоуа, хивоуи, вуохохо, хаха, неуе, неее и т. д.; 3—присутствие музыкальных формул, не связанных с текстом, как неагие, анагиа, нана, неанес и т. д., особенно в слове «аллилуиа» достигающих большой сложности; 4—знаки и буквы среди текста, к нему не относящиеся, т. н. мартирии, понимаемые обыкновенно как показатели лада; 5—изложение напева посредством двоякого рода знаков, из которых одни близко напоминают хирономические знаки, т. е. знаки, воспроизводящие графически движение руки для указания мелодических оборотов, а другие—более простые по начертанию, значение которых точно неизвестно.

Но главной формой, получившей в дальнейшем прочное и устойчивое положение, была другая система, которую можно назвать стихирарной. Исходным началом и прототипом для нее служила также большая литургическая древность. Правда, если иметь ввиду еврейское богослужение, в нем формы как бы еще слиты вместе, господствует известный синкретизм. И только в христианском культе византийского средневековья вырабатываются позднейшие формы культа. Основная форма — стихира — в сущности была полным подражанием ветхозаветному псалму, но с бо́льшим эпическим спокойствием в изложении, с преобладанием повествовательного элемента и с небольшими молитвенными—лирическими отступлениями. В полном соответствии формировался и музыкальный элемент, отходя от необыкновенно сложной, даже—быть может—намеренно сложной, ткани к более простой, от сложной мелизматической формы—к певучей мелодии, и даже тому,

что мы называем речитативом, чтению нараспев. На первом месте здесь был уже не звук, а слово. В основу стихиры была положена строфная форма—с одной стороны, отсутствие мелизмов—с другой, и заключение, как припев—с третьей. Местами, в видах особой выразительности, удерживалось и мелизматическое изложение, особенно в иллюстрации тех слов, которые говорили о тайне, имели высший смысл в песнопении. У нас в России эта система возобладала и лежит в основе всего русского церковного пения не только прошлых времен.

Древнейшей ее формой является т. н. знаменный роспев. Этот термин образовался на Руси, но «знамя» и «знаменный» есть не что иное, как буквальный перевод греческого σημεῖον, т.-е. знак, образ, начертание. У греков этим словом назывались те знаки, которыми были записаны напевы; поэтому смысл наименования ясен: русские назвали знаменным роспевом записанные особыми знаками богослужебные песнопения. От древних времен этот термин перешел во всеобщее употребление. Попытка заменить его русским словом «столповое» пение, или столповой роспев, в смысле главного основного роспева, примененного к «столпам» осмогласника, (т.-е. чередованию в богослужении осьми гласов), оказалась непрочной и не привилась.

Книги русского знаменного роспева имеются на лицо от XII века, а самые роспевы в позднейшем нотнолинейном изложении занимают среди всех прочих напевов первенствующее по древности значение. Знаменная семейография стала единственным способом записи для всякого рода напевов церковных, и употребляется даже до сих пор в церковном пении у старообрядцев-беспоповцев.

III. Так как тексты богослужебных песнопений создавались не в России, а были плодом поэтического творчества византийских «песнотворцев», то корни этого искусства следует искать в Византии. Весь материал богослужебных песнопений, вошедший в наши книги, представляет собою результат пышного расцвета этого творчества за

его блестящий период до X века. На месте своего происхождения этот поэтический материал неизбежно облекался немедленно-же, если не под пером одного и того же автора, в форму музыкально-певческую, ибо это было «песно-пение», гимно-графия. Здесь гимн, как хвала, не мог оставаться исключительно в оболочке слова, не доходя до завершения в мелодии, песне. Такой характер творчества в конце концов приводил к тому, что в основе музыкального изложения лежала та же самая форма, какая была положена в основу словесного. Поэтому напр., лежавший в основе конструкции псалмов словесный параллелизм целиком отражался и в музыкальной форме, так должно было быть и в христианских стихирах. Элементом необходимого контраста выступали дополнительные части в виде запевов, припевов, вводных и заключительных частей. Таким образом создавалась художественная оболочка словесной и музыкальной стороны песнопения. Проследить ее в тексте не трудно; что-же касается самого напева, то и в нем вполне возможно это сделать, но не путем прочтения музыкальных знаков (так как они остаются до сих пор не вполне понятными для древнейшей эпохи), а путем сравнения самых начертаний. Насколько форма эта существенна для русского богослужебного пения на протяжении всей его истории, насколько она глубоко заложена в существо самого напева, подтверждается тем несомненным фактом, что напевы и формы одних и тех-же песнопений в изложении XII и XIX века обнаруживают нередко полную тожественность.

Написанные уже не греческими песнотворцами песнопения, явившиеся на Руси и здесь изложенные знаменным роспевом, следуют вполне его основным формам. Это подтверждается теми службами русским святым, которые в значительном количестве внесены в певческие книги в XII и XIII веках. Таковы певческие изложения служб князьям Борису и Глебу (перенесение мощей в 1072 г.), Феодосию Печерскому (1108) и др.

Одним из неопровержимых выводов отсюда следует то, что в отношении, по крайней мере, формы (не только текста, но и напева,—а это и представляет для нас существенное значение), русские песнотворцы не создали ничего нового, целиком заимствовав ее у греческих песнотворцев. Если-же это так, то в значительной степени определяется взгляд и на музыкальное изложение, которое, по обычаю эпохи, составляло с текстом органическое целое. Но каково же происхождение русской семейографии, или той нотописи, тех знаков, крюков, которыми записаны церковные напевы древнейшей эпохи? В каком отношении они стоят к знакам греческих певческих книг того же времени? Те или другие ответы на этот вопрос приобретают принципиальное значение, как решающий момент в вопросе о происхождении самого русского церковного пения. Если кондакарная система не имеет для себя полного прототипа в сохранившихся памятниках греческого пения, то в отношении системы знаменной история счастливее. Памятники этой системы для той эпохи XI — XIV в., когда могло происходить, и действительно происходило, тесное взаимообщение русской церкви с греческой в области богослужения, многочисленны, и открывают полную возможность сравнительного изучения. Поэтому есть возможность опереться на ряд исследований. Однако всем им недостает надобной определенности и окончательных выводов. Знаки музыкального письма признаются по существу заимствованными, но разработанными для русских напевов здесь, у нас в России. Степень заимствования и размеры переработки, однако, остаются невыясненными. Были попытки даже отрицать заимствование и считать знаменное письмо вполне русским. Но соображения, лежащие в основе такого утверждения, мало имеют дела с самой технической стороной письма, а заимствуются всего более из области общекультурного и национального обихода русской истории. Более близкое знакомство с материалом приводит к заключению, что знаменная нотация древнеславянских

певческих книг есть нотация греческая, с незначительными изменениями приспособленная для распевания славянского текста. Греческая нотация была заимствована славянами для записи греческих-же церковных напевов, а не каких-либо самостоятельных или оригинальных мелодий. Это приспособление и эти изменения являются в нашем пении, как остатки той работы над греческими напевами, которая была проделана над ними первоначально не в России, а в тех славянских землях, которые раньше России приняли христианство по греческому обряду, т.-е. главным образом в Болгарии. Древняя Русь приняла греческое богослужение и обрядность в готовом, сложившемся во всех своих подробностях, виде, и пение богослужебных песнопений на славянском языке перешло к ней от соседних славян. Но как происходило у последних усвоение греческих элементов, и какие фазисы развития прошло оно прежде, чем достигло древней Руси, все это остается невыясненным в русской исторической науке. Поэтому отделить элемент славянский от чисто русского в области напевов невозможно.

Еще меньше значения имеют попытки некоторых исследователей утверждать, что наши напевы заимствованы с греко-сирийского востока, а не из Византии; меньше — потому, что разграничение собственно певческих элементов Византии и греко-сирийского востока само по себе требует точного обоснования, какого недостает современной науке вообще, и используемым этими исследователями доводам в частности.

Текст певческих книг только—славянский. Присутствие греческих текстов и отдельных слов весьма незначительно. Понятно, что преобладание в составе иерархии в первые времена русской церкви греков должно было иметь своим последствием введение богослужения на греческом языке. Но, очевидно, это было случайным явлением, исчезнувшим, когда иерархия стала исключительно русскою. Впрочем, были и другие основания для введения греческих текстов в славянское пение: они вводились как намеренное сви-

детельство близкой связи между церковью греческой и русской, связи, которая тогда сознавалась ярко и определенно.

Особенностью певческого текста, отразившеюся в дальнейшей истории пения было т. н. истинноречие, явление собственно фонетическое, но получившее в нашем пении характер специально певческий. Оно связано с тем известным историческим фазисом в развитии русского языка, когда его глухие звуки *ѣ* и *ъ*, имевшие ранее полугласное произношение, стали терять таковое, и формировали, поэтому, совершенно иные, — по количеству слогов — слова, перемещения акцентов, сжатие или расширение гласных, — группировки звуковых элементов языка. И в то время, как подобное явление шло своим естественным порядком и безболезненно переживалось в русской устной и письменной речи, оно оказалось чрезвычайно трудным для усвоения в области певческой и вызвало здесь ряд таких явлений, которые в конце концов привели даже к несомненно уродливым формам.

В древнейших певческих памятниках господствует еще полное истинноречие, гласные и полугласные в пении произносятся так же, как и в речи. Поэтому согласная с *ѣ* или с *ъ* составляет в том и другом случае особый слог, для распевания которого необходимы один или несколько ему только предназначенных звуков. Слово дьньсь (современное днесь) имело над собою по числу слогов не менее трех музыкальных знаков для пения, Постепенное превращение его в односложное *днесь* должно было бы иметь своим конечным результатом или то, что все три знака распеваются на один этот слог днесь, и тогда была бы целиком сохранена принадлежащая ему мелодия, напев, или—эти три знака заменяются одним, двумя — и тогда предстояло какое-то изменение напева. Русские певцы не пошли ни по тому, ни по другому пути: они нашли третий, когда в угоду напеву и старому произношению стали распевать это слово трехсложно как дэнэсэ. Правда, подобное превращение одних

звуков в другие имело место и в речи, но лишь в ограниченном числе случаев, когда этот переход был обставлен соответствующими фонетическими условиями, и язык не страдал сам по себе нисколько. Правда и то, что первоначально эти вторичные звуки *о* вместо *ѳ*, и *е* вместо *ь*, были еще очень близки по характеру произношения к своим основным, но разница быстро исчезла и привела к оригинальнейшему явлению — раздельноречию. И если XIV — XV вв. были до известной степени умеренны в таком пренебрежении фонетикой, то XVI и XVII вв. дошли до изумительных крайностей. Правда, однако, и то, что русская народная песня, оказавшаяся перед лицом той-же необходимости перерождения полугласных, нисколько не пострадала и нашла вполне приемлемый, хотя и своеобразный, исход. «Древние глухие вовсе не так далеко остались за нами, как думают некоторые. Никто меня не убедит, что я не слышал в нынешней песне явственных слогов *тъ*, *зъ*, — за решотъ-ками за желе-зь-ными. Равно никому я не поверю, что теперь нельзя услышать Куреск при односложном Курск. А между тем нас отделяет от XIV в. полтысячелетия» — говорит Потебня.

Слова: «песнь победную принесем, людие» в правописании XI — XII века имела форму: «пѣснь побѣдьноую принесѣмъ людие», в книгах-же раздельноречных пелась уже в XVI в. так: «песне победеную принесемо людие». Таким образом, естественное развитие языка обойдено было в пении. И насколько это явление было серьезным, показывает тот факт, что еще и в наше время русские старообрядцы-беспоповцы поют не иначе, как раздельноречно, «на он», как они говорят. Это могло случиться потому, что певческие деятели разных веков, и даже лучшие из них, не стояли на такой высоте развития и образования, чтобы ввести нормальные формы произношения в свое пение. Текст был принесен в жертву напеву, его букве, традиции. По уровню развития певцы едва ли выделялись из общей массы, от которой для XV—XVI вв. требовать

образованности, по условиям общекультурной жизни древней Руси, — не приходится. «Во всей земле русской ведется беззаконие; мужики озорные, да подьяки ребята глупые, — на клиросе поют», жалуется новгородский архиепископ Геннадий в конце XV века. А летописец новгородский даже в летопись свою внес известие, что «тоя зимы (1476 г.) некоторые философове начаша пети «О, Господи помилуй», а друзеи «Осподи помилуй». В своей певческой области певцы также не могли обнаружить каких-либо значительных улучшений и заметного движения вперед. Если и были знатоки своего дела, а они, конечно, были, то общее дело мало от того выигрывало. Школы, как преемственной разработки певческих задач, не было. Не было и постоянного обучения певческому искусству одних другими. Певец-мастер собирал вокруг себя несколько учеников и передавал им, как умел, науку пения.

Не мало беспорядка в пение вносилось неопытными переписчиками певческих книг, когда «молодые отрочата, учившеся пети у подобных себе, а иные писати, списывают друг у друга, и перевод с перевода, и тетрадки с тетрадок, не зная добре ни силу речи, ни разум стиха, ни буквы ведая, и в той переписке от ненаучения, или от недосмотра описываются», Лучшие рукописи по знамени, т.-е. по напеву и тексту, считались драгоценными образцами и служили оригиналами для списывания. Напр. ростовский епископ Вассиан (XVI в.) написал сам октоих и ирмологий и его письмо рекомендовалось держать в монастыре «на список». На некоторых рукописях встречаются запретительные надписи, вроде следующей, например, — «а из монастыря его—стихирарь—не отдати никакоже, держати его книгохранителю в казне на свидетельство».

Одним из характерных для древнерусского богослужебного пения явлений, обязанных своим происхождением тому-же низкому культурному уровню певческих деятелей и других церковных людей, следует признать т.-н. «неединогласие» пения, или «разгласие» его. Неопытность

певцов, неисправность письменного изложения напевов, иногда большая сложность и запутанность их, — в связи с строго соблюдаемыми предписаниями устава о подробном вычитывании и выпевании положенных мотивов, привели к необходимости сокращать службу, нередко затягивавшуюся на 5—6 часов. Это сокращение достигалось путем одновременного исполнения молитв и песнопений, т.-е. в тоже время, когда одним из исполнителей богослужения читались те или другие молитвы, другие певцы пели положенные для них песнопения. Присутствовавшие слышали не один голос, а два и больше, и даже внимательно слушающие не могли следить за содержением молитвы. Торжествовал устав, так как ни одна буква предписанного не исчезала, страдал смысл богослужения, «разумность» пения и внешний порядок службы. «В гласы два и три, и в шесть церковное совершаху пение, друг друга не разумеюще, что глаголет, и от самих священников и причетников шум и злогласование в святых церквах бываше странно зело, клирицы бо пояху на обоих странах псалтырь и иные стихи церковные, не ожидающе конца лик от лика, но купно вси кричаху, псаломник же прочитоваше стихи, не внимая поемым, и начинаше иные, — и невозможно бяше слушающему разумети поемого и чтомого». И такой способ не был единичным или местным явлением церковной жизни, — он охватил все и всех; при наличности благоприятных условий он быстро распространился всюду, он импонировал своею верностью уставу, он скоро стал едва не исключительным способом совершения церковных служб. Обнаружившись впервые в XVI в., в продолжение последующего столетия он выработал в свое оправдание особую идеологию, защитниками которой выступали видные церковные деятели, и которая не оставалась без влияния и на всю систему богослужения, и на певческое исполнение его. Возникла особая литература по вопросу о единогласии, или многогласии; нередко возгорались споры за и против; собирались даже целые соборы,

обращались за разрешением вопроса к авторитету вселенского патриарха... Небезынтересно отметить, что стоявшие на платформе «старой» веры протопоп Аввакум и Иоанн Неронов резко осуждали неединогласное пение и боролись с ним. «А где неединогласно пение,—там какое последование слову разумно бывает? Последнее напредь поют, а преднее позади. Лесть сию молитву я пред богом вменяю, пишет Аввакум: того ради так говорят, чтобы из церкви скорее выйти. Меня и самого за то бивали и гоняли безумнии: долго-де поешь единогласно, нам-де дома недосуг. Я им говорю: пришел ты в церковь молиться, отверзи от себя всяку печаль житейскую, ищи небесных. О человече суетне! невозможно оком единем глядеть на землю, а другим на небо. Так меня за те словеса бьют да волочат, а иные и в ризах не щадят. Бог их бедных простит». До такой остроты доходил вопрос о единогласии в старом церковном быту. Это понятно, если сказать что даже патриарх Иосиф в половине XVII в. стоял за неединогласие, «яко та ему за обыкновенная быша», и бывший под его председательством 11 февраля 1649 г. собор уложил: «как было при прежних святителех и патриархех божественной службе быти по прежнему, а вновь ничего не всчинати». Окончательно неединогласие стало выходить из употребления разве только в XVIII в., и во второй части петровского «Духовного Регламента» имеется 9-й пункт такого содержания: «Худый и вредный и весьма богопротивный обычай вшел службы церковные и молебны двоегласно и многогласно петь, так что утреня или вечерня, на части разобрана, вдруг от многих певчих и четцов совершаются. Сие сделалось от лености клира, и конечно должно есть перевесть таковое богомоление». И не только храмовое богослужение страдало неединогласием, — рано, еще в XVI в., оно проникло всюду, даже туда, где казалось-бы, никакого места ему и быть не могло,—в домашнюю молитву. И «Домострой» учит русских людей: «пети внятно и единогласно».

IV. Твердо усвоенные с первых дней христианства на Руси, церковные напевы передавались из поколения в поколения в силу общих церковных традиций подобно тому, например, как в родственной сфере церковной иконописи для русских художников на первом плане стоял византийский тип изображений, или как в области литургической неподлежащими изменению навсегда были признаны известные древнехристианские и византийско-греческие формы. Резкое разграничение всего мирского от церковного, крайняя боязнь хотя бы и ничтожных нововведений в ритуал, невозможность противопоставить сложной, детально разработанной греческой богослужебной системе какую-либо свою,—все это сосредоточило энергию церковных певцов в тесно замкнутой области. Им приходилось исходить от наличного материала, а не увлекаться свободой творчества. Первыми работами их являются опыты приспособления существовавших мелодий—напевов к новым текстам, то, что исстари получило у них наименование роспева, или роспеванья. Новые тексты явились уже в XII в., когда составлены службы вновь канонизованным русским святым. Принципиально можно было-бы ожидать, что русские певцы проявят здесь известную самостоятельность, но на самом деле этого не замечается: вместо создания новых мелодий новый текст роспевался точно по образцу старого. Если при этом и допускались неизбежные отступления и изменения оригинала, то все-же—не в такой мере, чтобы можно было говорить о какой-либо степени оригинальности в творчестве русских певцов.

Другого рода побуждения к разработке напевов коренились в потребности бо̀льшего разнобразия в исполнении церковных служб особого значения. Сюда относятся—местные празднования, количественно увеличивавшиеся с размножением на Руси храмов и монастырей; приспособление к соборному, епископскому, а с XVI в. и патриаршему, служению; наличность опытных певцов, выделение из них наиболее талантливых, способных к самостоятельной работе

над напевами и т. п. Казалось-бы, и здесь были уместны свободно созданные мелодии и обнаружение свободного творчества. Но на самом деле перед нами и здесь—не работа композитора-творца, а только роспевщика - творца, который, как и в первом случае, исходит от данного материала, комбинирует наличные его элементы, развивает и вариирует напев. Если он и посягает иногда на то, чтобы поставить рядом с образцом свое, личное, то придает ему такую форму, в которой все нивеллируется этим образцом, т. е. творит подражательно.

Таков, надо полагать, был процесс образования основного русского церковного роспева, известного под именем знаменного. К этим выводам приводит археологическое и палеографическое изучение сохранившихся памятников. Наблюдения над изложением песнопений в различные периоды истории знаменного роспева убеждают наглядно в замечательной сохранности напева от древнейших времен до позднейших: не только самая структура музыкального изложения песнопения, форма его, но часто даже мелкие подробности сохранены с удивительной точностью. И—что главное,—так это то, что сравнение этого изложения возможно и дальше,— его можно доводить до параллельных греческих оригиналов XII-XIII веков. Такое широкое сопоставление, на протяжении целого ряда столетий, форм и изложений было-бы совершенно невозможно при отсутствии органической зависимости и преемственности между ними. Она есть, как и должна быть. Признание такой зависимости и связи облегчает понимание многих явлений в истории русского пения, остающихся непонятными и загадочными в противном случае. Достаточно указать на следующие.

В русском пении до сих пор хранится весь литургический «устав» греческого происхождения, понимаемый не в смысле только внешнего распорядка служб и их организации, но и в смысле более узком, можно сказать музыкально-техническом. Таков именно тот «октоих», по системе которого строилось и продолжает существовать русское

пение. Не входя здесь в подробности дела, достаточно указать, что в русском пении хранится до сих пор вся музыкально-техническая номенклатура и терминология, начиная от «октоиха» — осмогласника, и кончая хотя-бы, «фитой», «параклитом» и «хамилом» русской знаменной азбуки. Все термины сохраняются на тех-же местах, какие они занимали в своем прототипе. Этого мало. Все песнопения русских роспевов, имеющие параллели в греческих собраниях богослужебных напевов, сохраняют до сих пор один и тот-же глас с греческими, чего не объяснить случайным совпадением, или намеренным и так строго проведенным сохранением верности только одному гласовому изложению. Для этого должны быть более глубокие основания, и они оправдывают ту точку зрения на происхождение знаменного роспева, которая была установлена выше.

С другой стороны. При таком полном усвоении греческих певческих образцов, когда была принята вся система богослужебного пения, казалось-бы, должна быть усвоена и музыкально-теоретическая и техническая часть. Правда, термины и номенклатура остались у русских певцов без изменения, но и только. Оживляющий теорию творческий дух нельзя было перенять и заимствовать путем исключительно внешним; для этого усвоения была необходима конгениальность, которой в те эпохи мы не замечаем. Если самое учение христианское воспринято было русскими далеко не в совершенстве, если обрядоверие, это ограничение области духа и веры, следует считать характерным для всей истории русской церковной жизни, то неудивительно, что у русских рядом с заимствованной системой пения, рядом с самыми певческими образцами не стояла не только развитая наука о них, но, быть может, и самая элементарная способность в них разбираться. Да и не легко было'—это нужно признать раньше всего,—неискушенным в вопросах художества и науки русским певцам овладеть богато развитой музыкально-художественной и поэтической дисциплиной Византии. Кондаки, икосы, тропари и ирмосы,

гласы, подобны и пр.—все это перешло к русским и осталось у них навсегда, но лишь как непонятные, лишенные музыкально-поэтического смысла termini technici недоступной для них дисциплины. Русским пришлось самим разрабатывать музыкальную грамматику на усвоенных образцовых напевах, и в течение трех-четырех веков они исполнили эту задачу, как могли. В XVII в. техническая часть знаменного роспева представлялась русским певцам вполне ясною, но—должны мы сказать—лишь в пределах данных напевов, наличного материала, его структуры и группировки, а не со стороны лежащих в основе самой композиции этого материала законов, не «теории» его в строго определенном смысле этого слова. Русская «теория» знаменного роспева оказалась построенною в совершенно ином масштабе, с другим размахом, сравнительно с развитием и органическим ростом западной средневековой музыкальной науки. Это и могло быть только при том лишь условии, что русские певцы оставались всегда «роспевщиками», и если именовали иногда себя и «творцами», то в том смысле, как это и замечено о наших старых певческих авторитетах XVI в., что они «вельми знаменного пения распространили и наполнили», или еще «роспели и изъяснили». Такими именно были наши старые «мастера» пения, имен которых так мало хранит нам история.

В силу такого отношения к основному знаменному роспеву, плодами своеобразного «творчества» русских старых мастеров были: «перевод», «ин перевод», «ин роспев», большой роспев, большое знамя, малое знамя, путь и др. видовые отличия, по существу тесно связанные с образцом. Всякое отступление от последнего выходило за пределы нормы, простиралось в большинстве случаев не на целые песнопения, а лишь на части их, и обязательно отмечалось, как сознательное и намеренное отступление, особым термином—«произвол». Авторство русских творцов так именно понимается во всех сохранившихся старых памятниках; неизбежные исключения всегда единичны и принадлежат

лишь сравнительно позднейшему времени. XV и XVI вв. не знают иных определений, как «перевод» и «знамя»; таковы- перевод Баскаков, Крестьянинов, или Христианинов (по имени певца Федора Христианина), ин перевод Лукошков (архимандрит Исаия, а в миру Иван Лукошко), а чаще— «старый», усольской, соловецкой путь; или роспев Саввы и Василия Роговых, Стефана Голыша и др.

Таково было искусство старых творцов. Высшее выражение его для эпохи расцвета следует отнести к XVII веку. Уже в начале этого века современники отметили необыкновенное богатство такого подражательного творчества у одного из именитых певцов своего времени, игравшего крупную, но—надо добавить—печальную роль в церковной жизни, известного Логина (по прозванию «Корова»), троицкого головщика, книжного справщика и пр. Логин был специалистом-певцом; имел «глас красен и светел, и гремящ вельми, яко во дни его мало обретахуся подобни ему. Он гордяся пояше и величаяся о гласе своем». Логин был искусный творец. Своего племянника Максима он научил петь одно и то же песнопение на семнадцать переводов «разными знамены, а иные стихи переводов не токмо по пяти, по шести, по десяти и больше», а сам «полагал знамя, как хотел». Весьма характерно, что это развитие искусства «переводов» к концу периода доходило и до извращенных форм; по крайней мере, в одном памятнике половины XVII в. читаем: «мнози сыщутся и начнут быть в крыласех по их разуму гораздые певцы; собою начнут претворяти в пении свои переводы, кождо их начнет хвалити свое пение. А ни об одном переводе их с небесе свидетельство не бывало, да и не будет. И такие многие переводы и неподобные статьи царем и великим князем достоит пение скрепляти един перевод, а не многие».

Таким образом, рядом с основным знаменным роспевом, свято сохраняемым с первых времен русского христианства, к XVII веку образовались другие роспевы, полные самой тесной связи и зависимости от основного. Очевидно, они-

то и составляют то «русское» пение, которое было создано на Руси, русскими певцами, с наиболее определенно выраженным русским музыкальным характером. На первом месте из этих роспевов должен быть поставлен т. н. демественный роспев. Как ни недостаточны и не тверды представления о происхождении этого роспева, как ни неустойчиво его музыкальное содержание, мы, однако, располагаем целым рядом данных, могущих подтвердить высказанный здесь взгляд на него.

За демественным пением, известным (правда,—не в напевах, а лишь по словесным сообщениям памятников литературных) с начала русской церкви, сохраняется — за все продолжение его истории — значение лучшего, наиболее торжественного, во многих отношениях стоящего выше знаменного роспева,— пения. Если знаменный роспев — устав, строгость, неизменность и необходимость, то демественное пение—торжество, украшение и свобода. Демественное в певчих памятниках противополагается «столповому», т. е. «гласовому» пению, составляющему будничную основу певческого изложения богослужения. Но уже самое наименование дает знать, что здесь мы имеем дело также не с оригинальным русским творчеством, а с таким, которое корнями своими восходит к тем-же грекам. Византийские демественники—придворные певцы св. Софии, своеобразно связываются историей русского церковного пения с распространением пения на Руси. Нет надобности прибегать к тонким филологическим изысканиям и отрицать, на основании их, тожество «демественников» и «доместиков», как терминов по существу различных. Думается, что история русского языка оправдает подобное отожествление. Доместики и демественники одновременно и в одинаковом значении фигурируют в русских первоначальных летописях и др. памятниках. Демественному пению усваивается термин «самое красное демественное пение». Занесены на страницы летописных сказаний имена новгородских и владимирских демественников. Но подобными сведениями

и исчерпывается наше знание старого демественного пения; его напевы, система, отношение к знаменному и др. отличительные черты остаются невыясненными. Только от XVI в. и дальше мы располагаем уже певческим изложением демества. С этого времени оно и хранит в себе те признаки, по которым его легко отличить от всякого другого, именно— на первом плане—неподчиненность его гласовой системе: хотя изредка и можно встретить песнопения, изложенные «демеством» с указанием «гласа», но это или редкие исключения, или, быть может, то, что нужно приравнять к «демественному переводу», т. е. известный вариант знаменного роспева. Подлинно демественное пение избирает даже и тексты исключительно неосмогласные. Затем, оно излагает их не в форме повторяющих одну и туже мелодию строф, как это обычно в знаменном роспеве, а в форме последования одних за другими мелодических фраз самого разнообразного содержания, связанных или объединенных в целое путем соблюдения внутреннего равновесия напева. Задостойники, многолетия, «все амбонное», т. е. все, что пелось в торжественные праздники на амвоне, напр. величания, «Свете тихий», песнопения служб в присутствии архиереев или патриарха—это пелось все преимущественно демеством. Старинные службы — обряды, как «Пещное действо», шествие на осляти, умовение ног,—также давали большой простор пению демественному.

К сожалению, нет никакой возможности иллюстрировать приведенные здесь догадки фактическим материалом в виде самых напевов, так как отсутствует у нас разработка наиболее старых памятников, которые в данном случае и являются необходимым материалом.

Наряду с демественным, и в том же значении, следует поставить т. н. путевой роспев, повидимому возникший у нас на Руси, получивший даже свою отдельную «путевую» систему нотописания; затем ряд напевов, известных, напр. под именем «усольского мастеропения», всякого рода «ин роспевов» и т. п.

Все эти соображения позволяют согласиться с теми общими выводами, которые давно уже выработаны исследователями по отношению к произведениям старого русского искусства в области живописи, иконописи и др. областей художественного творчества. Наше искусство, зародившееся под могучим чуждым влиянием более высокой культуры, не развило в себе на протяжении долгой истории самостоятельных художественных движений, которые могли-бы привести его к созданию своего художественного типа, способного вытеснить тип заимствованный и чужой. Певческое искусство древней Руси не столько росло вверх, сколько бессильно расползалось в стороны, оставаясь по существу на одном и том-же уровне. В этом случае на помощь русским певцам не приходила наука, которая только и могла развить необходимую энергию и жизнь в искусстве, так как вполне отсутствовали благоприятные для того условия. Первоначальный, внешне усвоенный, музыкально-певческий тип остался единственно возможным в русском пении и безраздельно господствовал, по крайней мере до конца XVII века.

Необыкновенно строго проведенная в русском пении— с самого его начала и до наших дней—система осмогласия, музыкальная по существу, превратилась у русских певцов в механическую номенклатуру, лишенную внутреннего смысла. Что в старом знаменном роспеве остаются следы подлинного, музыкального осмогласия, — несомненно и для нас, как несомненно это было и для старых русских певцов. Однако их понимание этого осмогласия не пошло дальше приурочения того или другого гласа к самому напеву, мелодии. Такое свойство подлинного, музыкального осмогласия, как родство 1 и 5, 2 и 6, 3 и 7, 4 и 8-го гласов, это отношение автентических ладов к плагальным, лежащее в основе греческой теории ладов, не осталось вне поля зрения и старых русских певцов, но для них оно предоставлялось только сходством мелодических оборотов того и другого гласа, а не теоретическим законом,

определяющим это отношение. Понятие гласа, как лада, у русских никогда не существовало; глас определялся певцом по наличию в напеве типичных, в этом только гласе встречающихся, оборотов, которые он назвал «попевками». Он различал до ста таких оборотов или попевок в каждом гласе... В определении и номенклатуре их русские певцы обнаружили чрезвычайную наблюдательность. В самом деле—здесь и подъем, и перегиб, завивец, пригласка и возгласка, задевец и подвертка, скачек большой, переметка и т. п. Но дальше этого они не шли. У них не выработалось даже понятия звукоряда.

V. Наиболее интенсивной их теоретическая работа оказалась в изучении особенностей практиковавшегося у них крюкового письма, или семейографии. Это была более доступная, и—можно сказать—неизбежная задача, так как с одной стороны здесь имели дело с наглядными графическими начертаниями, а с другой—без уменья разбираться в них немыслимо было певческое исполнение напевов.

Семейография также первоначально была заимствована у греков. Только с XIII в. можно замечать в русских памятниках более или менее значительные отступления, которые, увеличиваясь и расширяясь с каждым последующим столетием, скоро превращают заимствованное в прочно усвоенное, почему вполне возможно говорить о русской семейографии, разработанной русскими певцами в приложении к русским напевам.

Знаменная система нотописания существенно отличается от позднейшего интервального нотописания греков, и от невматического письма западной музыки. В ней осуществлен не наглядный принцип построения начертаний, соответственно повышению и понижению входящих в данную мелодию звуков, но исключительно условный. Несомненно, таким же было и нотописание древне-христианской восточной церкви, почему оно и служит до сих пор предметом спора ученых, желающих подойти к его расшифровке. Наши русские знамена не читаемы до XVI, а луч-

ше сказать,—до XVII в., так как каких-либо пособий для их изучения не имеется. Сами певцы, очевидно, руководились певческим преданием, передаваемым из уст в уста, и знакомились с «крюками», как обычно назывались и называются эти безлинейные знаки, лишь практически, по наслышке. Только с XVI в. в певчих рукописях можно находить небольшие азбучки с изображением отдельных крюков и их обычных названий, а иногда и более подробные объяснения. Из сопоставления их можно сделать вывод, что певцы различали высоту изображаемых крюками звуков посредством разделения последних на части, или области, именуемые мрачною, светлою и тресветлою, и таким образом легче могли разбираться в них. Условность изображения была велика, так как большинство крюков обозначали не отдельные звуки сами по себе, а всегда в соединении с другими, причем количество звуков иногда было очень значительно, особенно в т. н. фитах, обозначавших условно целые музыкальные периоды и даже сложного иногда построения. Насколько беспомощными—с позднейшей точки зрения — являются объяснения крюков, можно убедиться из примеров, вроде следующего: «Крюк простой возгласить мало выше строки. Мрачный,— мало простого выше возгласить. Светлый—мрачного выше возгласить. Стрелу светлую—подержав, подернути вверх дважды. Громосветлую — из низу подернути кверху. Голубчик малой — гаркнуть из гортани. Запятую изнизка взять. Дербицу подроби гласом кверху» и т. д. Как высоту, так и продолжительность звука, крюки указывали лишь приблизительно: «две стопицы мерою в гласовнем скоробежании противо крюка единого. Два же крюка мерою противо крюка единого со оттяжкою» и т. п. — говорится в позднейших даже «толкованиях знамени».

К концу XVI в. крюки перестали удовлетворять певцов, явилось не мало попыток внести в них бóльшую определенность и точность. Стали различными добавочными знаками и начертаниями яснее определять высоту.

И скоро одному — Ивану Акимовичу Шайдурову, новгородскому певцу «бог откры подлинник подметкам», как говорится в современном повествовании. Шайдуров воспользовался делением всей области звуков, входящих в напевы, на четыре части—простую, мрачную, светлую и тресветлую и разделил весь звукоряд на одинаковые повторяющиеся последования, каковыми оказались четыре большие терции, разделенные промежуточным интервалом полутона, и присвоил им употребительные названия. Низшая область звуков, именно соль малой октавы, ля и си он обозначил именем простой; затем до, ре и ми — мрачной; фа, соль и ля — светлой; си бемоль до и ре — тресветлой. Каждый из этих звуков получил свое название соответственно занимаемому им месту: первый звук — соль Шайдуров помечал двумя буквами *ин*, что означало «гораздо низко» и в отличие так же обозначенного первого звука мрачной области до — для соль присоединял еще крестик, почему помета низшего звука была — «гораздо низко», или «глаголь наш — с крыжиком», т. е. крестиком. Второй звук простого и мрачного «согласия», как назывались теперь первые две области звукоряда, обозначался буквою *н* для мрачного согласия (= звук ре), и *н* с крыжиком для простого согласия, т. е. звука ля. В таком же отношении были и два высшие согласия — светлое и тресветлое, где первые звуки фа и си бемоль получили помету *м*, — т. е. мрачно, для фа, и *м* с точкой наверху (= «мыслете с хохлом») для си бемоль; вторые — соль и до — помету *п* (= «повыше мрачного») просто и *п* с точкой наверху. Ля и ре помечались пометою *в* (веди = высоко). Пометы эти писались при крюках в отличие черного цвета последних киноварью, и вошли во всеобщее употребление под именем согласных киноварных помет. Рукописи XVII в. пишутся уже исключительно с шайдуровскими пометами, хотя первоначально «кийждо учитель по своему умышлению подметные слова писаше, и того ради у них велие несогласие бываше». Одновременно с этими

«степенными», т. е. указывавшими ступень, пометами вошли в употребление и другие, определявшие скорость движения, оттенки, характер исполнения.

Рядом с знаменной системой существовали в XVI-XVII вв. системы — демественная, для записи демественного роспева, путевая — для путевого, и т. н. «казанское знамя», изобретенное певчими дьяками Ивана Грозного в честь его, как покорителя Казанского царства. Эти системы не были вполне самостоятельными, заимствовали даже самые начертания в большом количестве из знаменной системы, придавая им лишь иное значение, и, конечно, имели меньшую распространенность в певческом употреблении.

При полном отсутствии школ для обучения пению и специальных учебных пособий для этой цели пение передавалось из уст в уста от старших опытных певцов к младшим и неопытным. Но по мере накопления этого опыта создавались и распространялись разнообразные приемы для облегчения науки. Интересно, между прочим, что для изучения обычных напевов осмогласия русские певцы удержали у себя тот-же прием, какой употреблялся и в греческой церкви, и в латинской западной. Так для приобретения уменья распевать различные тексты по напеву каждого из восьми гласов у русских певцов были в большом ходу мелодические формулы, распеваемые на мнемонически облегченные тексты, что называлось «памятогласием». Для

1-го гласа — «Пошол чернец из монастыря».
2-го „ — «Сретил его вторый чернец».
3-го „ — «Издалеча-ли, брате, грядеши».
4-го „ — «Из Константиня града».
5-го „ — «Сядем себе, брате, побеседуем».
6-го „ — «Жива-ли, брате, мати моя».
7-го „ — «Мати твоя умерла».
8-го „ — «Увы мне, увы мне, мати моя».

Текст этот представляет собою почти дословный перевод греческого «памятогласия» Αβας αβαν υπηντησε. Есть русские параллели и латинским текстам, объяснимые до известной степени одним и тем-же — греческим происхождением их, как напр. памятогласие, начинающееся стихом — «Адам от земли богом создан» = Adam primus homo и пр. Иногда русские вводили сюда даже и шуточный элемент, когда, напр., распевали памятогласие «У нас в Москве, на Варварской горе, услыши ны, господи» — вернее всего уже школьного происхождения.

На каком уровне стояли в ту пору сами учителя пения, можно судить из следующих известий XVII века. «Егда они, учители, от кого умолими будут, еже изучитися от них тому их красногласному пению, тогда емлят мзду велию и паче меры, и учат пети по часам и по иным кратким урочным временам. Да аще кто и ничему не изучится у них, но они мзду емлят безмерную. А егда видят кого остроумна естеством и вскоре познающа пение их и знамя, тогда они, исполншеся зависти, сокрывают от учеников своих древних мастеров добрые переводы и учат пети по перепорченным, и не с прилежанием, того ради, дабы кто от ученик их не был гораздее их, точию бы един славим был от человек паче всех. Да и меж собою тые краснопевцы, укоряющеся, друг друга поносят, себя кийждо величает, и хваляся глаголет: аз есмь Шайдуров ученик, а ин хвалится Лукошковым учением...»

Подобный мотив звучал еще в постановлениях Стоглавого Собора 1551 г., увещевавшего учителей учить других «чести и пети, сколько сами умеют, ничто же скрывающе».

Пользовалось распространенностью среди певцов духовно-нравственное «толкование знамени», также имеющее параллели во многих греческих и латинских средневековых памятниках. Здесь объяснялось, что «крюк есть крепкое ума блюдение от зол. Змейца — земныя славы и суеты мира сего отбегание. Запятая — запинание бесов-

ское всенощным славословием попирая», и т. п. Среди учеников в большом ходу были т. н. «вирши мастеропевческие», распетые на типичные гласовые обороты — попевки по гласам. «Учитель предлагает учеником яже хотящим внятно прияти святое пение. Глас 1-й: Боже, в помощь мою вонми мое неразумие и приими плач горький и подаждь ми улучити еже начинаю; окаянный — не смею гласом воздвигнути, но вопию всегда: боже, помилуй мя. Глас 5-й: Увы мне и горце мне ленивому и нерадивому! Учитель мне запрещает: чадо отца рожденного, буди внятен и прилежен ко святому пению. Аз, окаянный, яко аспида глуха, затыкающа уши своя своим неразумием, но вопию всегда: призри на мя и помилуй мя. Глас 7-й: Уже бо солнце восходит и день настает, аз же сном одержимь есмь; не вем, како гнев учителев укротити, но точию притек возопию учителю: помилуй мя и прости мое неразумие».

У современных старообрядческих певцов от тех старых времен еще употребительны молитвы перед образом преп. Иоанна Дамаскина — «о изучении церковного пения», преп. Романа Сладкопевца — «о избавлении певцов от безгласия», с отдельно составленными канонами.

VI. Но, рассматривая историческую судьбу старого русского знаменного распева, мы намеренно оставляли до сих пор в тени одну, чрезвычайно важную по своим последствиям, сторону в его развитии. Она целиком определяется, как «раздельноречие» или «хомония». Явление это родилось и протекало в сфере не самих напевов, а тесно связанных с ними текстов; но, в силу — вопервых — необыкновенно тесной связи напева с текстом в древнейшем пении, и — во-вторых — настолько глубокого перерождения фонетики языка, что напев должен был приспособлять свою форму к требованиям последнего, — явление это становится существенным и характерным для русского пения эпохи с XII по XVII век включительно. То, что было сказано нами раньше об истинноречии древнего текста и начале хомонии, относится

лишь ко времени не позже XIV века. Но в последующие века хомония господствовала безраздельно, и твердый *ъ*, и мягкий *ь* совершенно исчезли из певческих книг; получилась особая текучесть, плавность, или «гладь,» как выражались певцы, представлявшаяся им в качестве специальной певческой красоты,—явление, быть может, понятное, если вспомнить о певческих преимуществах итальянского языка. Однако с формами «согрешихомо, беззаконновахомо, не оправдихомо» и т. п. и у певцов соединялось, очевидно, странное чувство, если они зафиксировали его в понятии хомония. Бог стал бого, Христос—Христосо, спас—спасо и т. д. И если первоначальная хомония была сдержанна, и вторичные звуки *о* и *е* на местах *ъ* и *ь* не были такими открытыми, как первичные *о* и *е*, то эта разница скоро была забыта, и к XVII веку раздельноречие было полное и сплошное. К нему привыкли и против него не возражали, как это было и по отношению к неединогласию. Одно только стало смущать: раздельноречие приводило к таким видоизменениям слов, которые извращали подлинный смысл их. Менялись формы грамматические и синтаксические, фраза приобретала совершенно иное, сравнительно с подлинной, истинноречной, логическое содержание. Это было замечено прежде всего чуткими к букве рачителями истинноречия в области словесного выражения высоких догматических истин. Главнейший догмат веры—«да единого бога в троице, и троицу во единице почитаем»—так извращен в певчих переводах,—говорится в одном обличении, что заставляет думать о многобожии... Во 2-м гласе в 3-ей песни ирмос—Крепость даяй царю нашему, господи, и рог Христа своего возносяй от девы раждается, грядет же ко крещению,—в новосоставленных ирмолоех пишут и поют: Крепосте даяи царю нашему, господи, и рого Христа своего возносяи от девы ражаетеся, грядете-же ко крещению,—грубоумно вельми, паче же ересь, егда поюще глаголем от девы ражаетеся, идете же ко крещению. Кто суть от девы ражаетеся, или кии? Яве по них—многих поведают

раждающихся, а не единого Христа. Се есть зло сице мудрствовати и пети. Идете же ко крещению—якобы повелевает многим, а не ведомо кому. Уже о трех глаголется, или о многих,—яве по сему многобожию быти...»

Уже из приведенной цитаты можно видеть, насколько неудобовразумительны и часто прямо соблазнительны были хомовые тексты. Достаточно представить себе общекультурное развитие современного общества, чтобы понять, какой большой важности вопрос возникал в XVI веке из-за подобных «нестроений» в пении. Действительно. Исправлять крайности раздельноречия могла только церковная власть, потому что отдельным лицам право это не принадлежало. Если вспомнить, что конец XVI и начало XVII вв. были как раз временем первоначального исправления богослужебных текстов, что вокруг этого исправления сконцентрировалось чрезвычайно много недоуменных, но крайне важных для церковного сознания, вопросов, то станет понятной та горячность споров, которая возникла в певческом мире. Певцы крепко держались за старину и предание, ибо это избавляло их от необходимости сложной и серьезной реформы богослужебного пения, а время, чем дальше, тем более интенсивно и более требовательно, неизбежно приводило к коренной реформе в области текста вообще и пения в частности. В половине XVII в. за реформу взялась церковная власть, были образованы комиссии для пересмотра певчих текстов при участии не только знатоков славянского языка, но и роспевов. Дело осложнялось тем еще, что «знаменного пения малоискуснии мастеры, койждо всяк от себе, начаша исправляти на правую речь пение, и во единогласие не приидоша. Овоже грубии и зело малоучении на сие великое дело дерзнуша. И от того их дерзновения учинилося велие разгласие, что и во единой церкви не токмо трием, или многим, но и двема пети стало невозможно».

Приспособление новых текстов к старым традиционным мелодиям требовало больших познаний в области пения,

так как приходилось вырабатывать вновь наилучшую редакцию знаменных напевов. Коллегия певцов выдвинула из своей среды большой певческий авторитет в лице старца Звенигородского Саввина монастыря Александра по прозванию Мезенца. Он стал во главе комиссии и блестяще выполнил трудное задание. Редактированные этой комиссией знаменные напевы с новыми истинноречными текстами можно признать вполне образцовыми. И если они не приняты у известной части старообрядцев, т. е. у так наз. безпоповцев, то причиной этому служат многочисленные побочные по отношению к пению обстоятельства. Официально работы комиссии закончились постановлением Московского Собора 1666-7 гг., — формулированным так: «гласовное пение пети на речь».

В защиту *наречного,* как оно стало называться, пения приходилось много толковать, обосновывать его всевозможными доводами, потому что раздельноречие «долговременством» прочно утвердилось в певческой практике. Ревнители наречного пения оставили ряд литературных сочинений в его защиту, представляющих для нас большой исторический и певческий интерес. Наиболее сильным и богатым по содержанию является очень распространенное в свое время, принадлежащее некоему иноку Евфросину, «Сказание о различных ересех и хулениих, в знаменных книгах от неведения содержащихся». С своей стороны комиссия, и председатель ее Александр Мезенец, признали необходимым упорядочить и обосновать собственно певческую часть реформы и составили азбуку знаменного пения, или как она надписывается «Извещение о согласнейших пометах, во кратце изложенных со изящным намерением требующим учитися пения» (1668 года).

Защитники хомонии с своей стороны выставляли, в качестве доказательства своей правоты, следующие соображения. Вопервых, говорили они, раздельноречие в пении удовлетворяет тому требованию, чтобы для прославления божества употреблялась особая речь, не похожая на обыкновенную

разговорную; обыкновенная разговорная речь нередко становится празднословием, недостойным высокой цели. Во-вторых—хомовое пение более прилично кающемуся грешнику: изобилуя гласными звуками, оно много мягче, нежнее и униженнее, нежели обыкновенная речь, отрывистая по причине употребления полугласных букв, а потому дерзкая. Среди ревнителей старины спор о наречном пении не был изжит до самого последнего времени: «забыли малодушнии христиане крюковой устав, который поют сами ангелы, предались губящему душу наречному пению»—мотив, звучащий в этом споре еще и в XIX веке.

Характерный инцидент разыгрался на этой почве еще до Собора 1666 г. в Соловецком монастыре,—этом оплоте старины и староверия. Под влиянием слухов о том, что в Москве хомовое пение преследуется, архимандрит Варфоломей вздумал было ввести в своем монастыре наречное пение. Но братия была против, и головщики выпевали службы по старинным знаменным переводам. Варфоломею однажды пришлось в алтаре уговаривать высших представителей монастырских не противиться наречному пению. Но некий дьякон Нил «учал на Варфоломея кричать: держишьде ты уставщика попа Геронтия, да и ты-де еретик, он-де тебя ереси научил, а Арсений-де грек научил ереси патриарха Никона, а патриарх-де Никон будто научил ереси, а ково, и тово поведать мне на письме невозможно...» И в результате Варфоломей должен был уступить и подчинился большинству, и представитель монастыря на Соборе 1666-7 гг. с гордостью истого старовера заявлял, что наречного пения в Соловецком монастыре не поют.

Обвинение патриарха Никона в научении наречному пению того, о ком не решался поведать на письме дьякон Нил, очень характерно. Он метил не более и не менее, как в самого царя Алексея Михайловича. И действительно, Алексей Михайлович был властным сторонником многих реформ церковной жизни, и наречного пения в том числе. Известна широкая новаторская деятельность московского

«кружка ревнителей», возглавляемого Алексеем Михайловичем и патриархом Никоном. Наречное пение играло далеко не последнюю роль в деятельности кружка. Но эта честь защиты наречного пения должна быть разделена с другим, т. н. провинциальным кружком ревнителей, членами которого являются, как это ни странно на первый взгляд, люди, известные у нас как столпы староверия—Неронов, протопоп Аввакум и др. Они стояли на совершенно правильной точке зрения в вопросе о наречном пении и раньше всяких оффициальных постановлений распространяли его.

После собора были приняты меры к тому, чтобы новая редакция напевов с новым истинноречным текстом как можно скорее стала достоянием всех русских певцов. При «Певческой Палате» в Москве царем Феодором Алексеевичем был организован штат писцов наречного пения именно для этой цели и обсуждался вопрос о необходимости печатания его.

Введение во всеобщее употребление наречного пения принесло с собою новую мысль о несовершенстве старого пения; новые редакции напевов стали противополагаться старым; новый характер исполнения, свойственный пению истинноречному, подчеркивал недостатки прежнего исполнения, явилось более критическое отношение к пению. Неудивительно, что к этому-же времени, т.-е. к предпоследней четверти XVII в. приурочивается движение к удалению из пения многих других пережитков старины. В частности обращает на себя внимание исчезновение из церковных роспевов т. н. фиты—«хабувы» и «аненаек».

Аненайки—это остаток старого мелизматического греческого пения, в котором при повторении слоговых гласных звуков в мелодической фразе для устранения зияния (hiatus) вставлялись разного рода согласные звуки, и преимущественно звук *н*. Певцы пользовались этим звуком и для образования слогов в роспеваемых ими примерах, или образцовых формулах тех или других мелодических обо, ротов, напр. показателях гласа, попевках—ананес, неанес-

нана и пр. Формулы эти перешли от греков не только к нам, но и на запад, где в средние века были в большом употреблении. В греческом пении слоги ненена, получившие у нас название аненаек, присутствуют до сих пор в тех местах, где пение должно быть продолжительным, а текст беден слогами и краток. Впоследствии значение добавочных слогов было забыто, так как мелизматический способ исполнения был оставлен, и слоги ненена были истолковываемы как украсительные слова, или слова подобные баюканью,—так-де богоматерь баюкала своего младенца Христа, и т. п. Выше было уже замечено, что в кондакарном мелизматическом пении употреблялись и другие вставные звуки, напр. *х*, в различных комбинациях с гласными в зависимости от той последней в слове гласной, за которой следовала приставка. Отсюда явились сочетания—хавуа, хивуи, хевуе и др. Сами по себе ничего не означающие, эти формулы в сознании русских певцов скоро потеряли исключительно вокализационный смысл и превратились в слова известного значения и смысла. Хавуа, первоначально—принадлежность кондакарного пения, осталось в редких случаях и в пении знаменном—позднейшем, но уже не выписывалось целиком в тексте, обычно не допускавшем никаких добавлений, а было перенесено в надстрочные крюковые знаки и в сокращенной форме *ху*. С течением времени и его происхождение и смысл были забыты, и русские певцы, называвшие все сложные мелодические обороты «фитами», так как для обозначения их употреблялась эта буква, стали называть это *ху*—фитою хабува (хавуа), а затем истолковали такое произношение, как сокращение слов—Христа бога, Христе боже, (хебуве) и т. п. Старообрядцы русские до сих пор роспевают ненайки и хабувы. В конце XVI в. никто из певцов уже не хранил происхождения и истинного значения этих формул. О них происходили споры, писались целые рассуждения, но еще в XVII в. они были в большом ходу, и например царское многолетие в торжественных случаях непре-

менно исполнялось с аненайками. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что певческие книги в нотно-линейном изложении очень редко удерживают изложение аненаек и хабув, очевидно считавшихся тогда уже неприемлемым пережитком старины. Русские люди были в большом недоумении перед аненайками и хабувами, и не прочь были вину за них возложить на исконного врага—диавола, насеявшего в красногласном пении всякого рода досады и злохуления.

VII. Первенство знаменного роспева и других т. н. древних роспевов, их господство в богослужебной практике втечение многих веков русской истории и сохранение ими этого значения в известной степени до самого последнего времени, достаточны для того, чтобы с исторической точки зрения за ними было признано право представлять собою именно существенное содержание русского пения. Все эти древние роспевы сохраняют, в качестве отличительного, признак вполне архаический, — унисонное, одноголосное изложение. Этим признаком определяется исторический ценз русского пения и его своеобразный стиль. С этим признаком русское пение не порывает связи до настоящего времени, когда вся область «древних» роспевов как-бы вклинивается в современное искусство, продолжая противостоять и не поддаваться дальнейшему развитию. Та система современного музыкального искусства, которая в качестве единственно возможной принята и усвоена европейскими народами, и с которой в несомненном отдаленном родстве находится наше одноголосное древнее пение, развилась у народов западной Европы путем перерождения одноголосного типа музыки в многоголосный. Европейская музыка вполне естественно получила современный тип свой из ряда промежуточных, начиная с архаического. Между тем архаический тип нашего русского церковного пения никакого дальнейшего развития не получил, и с XVII в. продолжает свое обособленное, не сливающееся органически с другими современными формами, существование.

До некоторой степени это явление напоминает положение cantus gregorianus в истории западного церковного пения, где также в живом практическом употреблении хранится осколок архаического типа. Но различие все-же слишком велико: западные унисоны нашли свое развитие и завершение в позднейшей музыке, а наш основной древний роспев не определил даже наиболее подходящих для себя многоголосных форм.

Исторические причины, воспрепятствовавшие нашим древним роспевам породить свой собственный музыкальный мир и перейти в последующие фазы развития заключаются как в условиях общекультурного состояния древней Московской Руси и древнерусской церковной жизни, так и в существе музыкального строения русского пения, обусловливаемом самым происхождением его. Степень усвоения заимствованного стиля, очевидно, не оказалась настолько достаточной, чтобы русские могли переработать его с требуемой самым делом быстротой и основательностью. Перед лицом разнообразных влияний до XVII в. осуществить эту переработку русские певцы не сумели, не смогли, и древнее русское пение было оставлено в беспомощном положении перед силой разнообразнейших позднейших влияний.

Возникает в высшей степени важный вопрос: неужели за продолжительное, многовековое существование одноголосного пения на Руси, при несомненном движении в пределах его к расширению и дифференциации богатейшего мелодического материала, при параллельном у русского народа существовании своеобразного многоголосия народной песни,—церковное пение независимо ни от каких влияний не развило в себе потребности хотя бы первоначальных форм многоголосия? Иначе говоря: неужели история церковного пения не знает никаких древних форм русского контрапункта и гармонии?

Обыкновенно ответ таков. Ввиду полного отсутствия в позднейших памятниках даже намеков на подобные про-

явления творчества в установлении многоголосия именно русскими творцами, приходится утверждать, что у них в эпоху XVI—XVII вв. не возникало об этом и предчувствия. Такой ответ понятен, но самое отсутствие этих памятников можно подвергать сомнению и находить отдельные указания противоположного свойства. По крайней мере возможны и иные ссылки на историю. Древнейшими памятниками многоголосного пения на Руси оказываются не те, которые писаны западной нотно-линейной системой, а те, которые писаны русскими крюками; это—т. н. «знаменные партитуры» на два, три и четыре голоса. Конечно, самый факт существования таких партитур еще недостаточен для доказательства самостоятельности этих опытов многоголосия у русских певцов начала XVII в., но он весьма показателен и требует объяснений. К сожалению, обычная для нашего предмета неразработанность источников и старых памятников особенно велика в этих специальных вопросах, и мы имеем в распоряжении только немногие и невыясненные данные.

В то время, как позднейшее, западное многоголосие выражается в заимствованных и исторически известных формах и терминах,—русское раннейшее многоголосие выражается в формах и терминах чисто русских. Например, вместо вертикального сложения позднейшей партитуры находим здесь—захват, подхват, строки, низ, путь, верх, демество, верхом, или путем противу демества, демественное «э», и множество других, скорее контрапунктических терминов, как бы взывающих к признанию их русского смысла, но не исследованных еще и не открывших своего подлинного значения. Здесь можно упомянуть также о весьма загадочном «казанском знамени», которому С. В. Смоленский пытался придать характер особого русского контрапунктического письма. За всеми такими первоначальными опытами многоголосия утвердилось русское наименование «строчного пения», в представлении старинных певцов резко отличавшегося от позднейшего «партес-

ного» многоголосия. Новое явление, лежащее в основе строчного пения, т.-е. различие реальных голосов в пении, повидимому, не мало интересовало русского певца, который искренно удивлялся, как это пение «единем гласом наченшеся, слагается в триех степенех и пятых (т.-е. терции и квинте); темже и гласов имать три: низ, путь, верх, свой кождо глас имущии, и во едино согласующии». Когда русские певцы познакомились с западным многоголосием, условия и формы которого легко было узнать из различных «грамматик» и «азбук», тогда свое строчное пение должно было признаться в бессилии и уступить место новому. Сравнение того и другого выяснило превосходство последнего, и певцы сами признались, что в «...тристрочном пении ничтоже есть согласия, токмо несогласная тригласия, шум и звук издающая. И несведущим благо мнится, сведущим же неисправно положено разумевается. Понеже в Росии степени (т.е. интервалы) никому же знаеми суть, сего ради и не могут отлучити злых гласов от благих (диссонансов от консонансов!). Темже глас согласный губят и не разумеют. Како он имать разумети, ничтоже сведый учения мусикийского?»—Итак, русский тип многоголосного пения остается пока, впредь до будущих серьезных исследований нашей певческой старины, только загадкой.

VIII. По всем данным многоголосное пение русского изводу не получило распространения. На первом плане и вторая половина XVII в. ставила пение одноголосное, о котором так много заботилось и правительство, учредившее комиссию Мезенца. Действительно, Мезенец хотел довести дело до конца и дать певцам исправленную редакцию напевов с новым истинноречным текстом в наилучшей форме — печатной; его комиссия работала над этим делом, и некоему Федору Иванову Попову, еще в 1652 г., поручено было «заводить знаменное печатное дело». Все было предусмотрено и подготовлено. Препятствие явилось со стороны. В то время знаменная нотация употреблялась исключительно уже с киноварными шайдуровскими

пометами, и печатать нужно было как самые знамена — тушью, черной краской, так и пометы — красным цветом, киноварью. Техника современного печатного дела в Москве одолеть этого препятствия — двуцветного печатания — не смогла, и Мезенец убедился, что «ныне в нашем старороссийском знамени сим согласовным пометам сими известительными литерами в печатном тиснении быти невместно». И он сам занялся работой по замене киноварных помет такими знаками, которые можно было бы печатать черной краской, и которые вполне заменяли бы собою шайдуровские пометы. Он предложил особого рода дополнительные значки для показания «степéни», как тогда говорили, т.-е. высоты и назвал их «при-знáками». Система признáков вполне воспроизводила систему шайдуровских помет и не вносила в этом отношении ничего нового. Комиссия одобрила и постановила ввести их. Но наступали другие времена, и проект печатания остался невыполненным. А признáки, тем не менее, вошли во всеобщее употребление, хотя уже не в качестве заменяющих их, но дополнительных к ним знаков. Знаменные рукописи с этого времени стали и пометные, и признáчные — в одно и тоже время.

IX. Таким образом, русские певцы запоздали с реформами: время шло вперед быстрее и властно толкало их на новый путь. Вторая половина XVII в. захватила все области русской жизни широким движением на запад, не остались в стороне и певцы. Процесс сближения намечается и ранее, но теперь только принимает прочные и определенные формы. В результате движения русские получили многоголосное хоровое пение западного склада, новую музыкальную теорию и новую систему нотописания. Конечно, все эти приобретения были тесно связаны одно с другим, но усвоение их шло различными путями и в русском преломлении они получили различный характер. Легче и прочнее всего было усвоено линейное нотописание, первоначально примененное для записей одноголосных

роспевов. Быть может, в этом случае имело большое значение то обстоятельство, что линейная нотопись употреблялась уже для записывания знаменного роспева в пределах Киевской и юго-западной Руси. В XVI в. Киевская Русь, вошедшая в состав польского королевства, целиком пользовалась линейной системой; осуществившаяся к концу этого столетия уния с католической церковью неминуемо вела к самому тесному сближению с бытом католиков, на западе задолго до этого времени усвоивших линейное нотописание для богослужебных певческих книг. Начавшиеся в это время сношения с Польшей, все развивавшиеся в дальнейшем, как нельзя более облегчали подобное заимствование. Одним словом, линейное нотописание было усвоено русскими певцами значительно раньше усвоения многоголосия и было применено первоначально для записи одноголосных старых роспевов, с наименованием его «киевским знаменем».

Можно привести длинный ряд исторических справок для иллюстрации самого факта заимствования великорусскими певцами певческого искусства киевской Руси. Тяготение малороссийских ученых, духовенства и всех, притесняемых там за веру, к Москве в половине XVII в. было очень сильным. Великорусская школа, литература, искусство и быт — все подпало под влияние выходцев-киевлян. Неудивительно, если и малороссийские певчие оказались могучим фактором этого южно-русского влияния, подготовившего в целом наш XVIII-й век. Ближний царский боярин Ф. М. Ртищев в бытность свою в Киеве увлекался неслыханной на Москве красотой многолосного хорового пения киевских «вспеваков», и когда он устроил близ Москвы т. н. Андреевский монастырь с целью вызывать сюда надобных Москве ученых, проповедников, литературных деятелей, им не были забыты и певцы. А сам тишайший государь, привозивший их не раз в Москву из своих походов в западную Россию, затем особыми указами вызывал к себе певцов, как напр. в 1656 г. он при-

казывал призвать к его, великого государя, милости вспевака Ивана Коклю, чтобы «он ехал к нам, великому государю, к Москве с женой и с детьми, а мы его за то пожалуем. И буде он на Москве быть не похочет, и мы, великий государь, его велим отпустить назад в Полотеск». Проживший более трех лет в Киеве боярин П. В. Шереметев имел там у себя певчих и музыкантов из малороссов, и затем взял эту капеллу с собою в Москву.

В 1652 г. по наказу московского правительства путивльский поп Иван Курбатов поехал в Киев «для книжные покупки» и за певчими. Тогда-же в Андреевский монастырь прибыла партия певчих по собственному почину, «слышачи царьскую неизреченную милость и православную християнскую веру». Не справляясь с желанием самого вспевака, вопреки воле родителей, именитых «вспеваков» доставляют из Малороссии в Москву: некий четырнадцатилетний «дышканчик» Василий Репский по царскому указу «взят был в верх (т.-е. во дворец) в певчии, и был в певчих года с четыре», после того учился и путешествовал с посольством Ордина-Нащокина, а впоследствии его насильно взял к себе во двор Артамон Сергеич Матвеев, «держал его в оковах, морил голодной смертью и неволей заставлял многажды играть у него на комедьях на органах и на скрипках». Матвеев неволей даже женил Репского, которого продержал у себя целых три года.

По рассказу Павла Алеппского, на новосельи у патриарха Никона «наибольшее удовольствие патриарх и царь находили в пении детей казаков, коих царь привез много из страны ляхов и отдал патриарху, который одел их наилучшим образом, зачислил в свои служители, назначил содержание и потом посвятил в иночество. Они всегда имели первенство в пении, которое предпочитают пению певчих московитов, басистому и грубому». У Никона были еще особые пять человек «робят, поляков-вспеваков», считая и того поляка, «что поет по-латынски». Не даром, по отзыву Шушерина, хор у Никона «был паче

органа бездушного, и такового пения, якоже у митрополита Никона, ни у кого не было». Он «наполнил клиросы певчими предивными со гласы преизбранными». Случалось, впрочем, что из Киева вспеваков не отпускали даже и по царским требованиям. В 1656 г. царь отправил послов к киевскому митрополиту за старцем Печерской Лавры Иосифом Загвойским «для начальства партесному пению». Почему-то Иосифа не нашли: он скрылся и «был не сыскан». «А есть, писали в Москву послы, у митрополита вспевак Васька Пикулинский, — такому делу он навычен и начальство партесному пению знает». Однако его не отпускал митрополит, «тот вспевак Васька у него есть говорил он, но в монастыре без него быть нельзя, и отпустить к тебе, государю, немочно», почему посланцы и вернулись ни с чем. В 1688 г. гетман Мазепа прислал к царскому двору певчих, и в письме князю В. В. Голицыну по этому случаю объяснял, сколько тщания употребил он, чтобы приискать требуемых царским указом певчих.

Приведенные справки достаточно характерны для того времени и общества; в Москве с большим рвением стали культивировать новую форму искусства, и, повидимому, не столько ради славы церкви и богослужения, а и по другим основаниям. В хоровом пении русские люди впервые столкнулись с новой культурной силой музыки, более развитой, разнообразной и богатой, чем старое их церковное искусство, увлеклись ею и с этих пор вступили на новый путь критического отношения к старому. Но, как это видно из фактических сообщений, пионерами дела были высшие классы; как-же относилась «церковь», народ, массы? Вопрос этот не маловажен потому, что в подобных обстоятельствах им принадлежит окончательная, решающая роль.

X. Здесь, прежде всего, на первый план выступил вероисповедный критерий: православно, или неправославно новое пение? И уже одного того, что оно шло не обыч-

ным традиционным путем — с востока, а с иноверного чужого запада, для многих было достаточно, чтобы окончательно отрицать его. Запад — это «латины», еретики, и заимствовать от них значит впадать в ересь и подлежать одному с ними осуждению. Когда во времена московского лихолетья в Кремле, среди многочисленных святынь для русского человека, поляками был поставлен костел и в нем совершалось служение с органом и пением хора, святейший патриарх Гермоген с болью в сердце говорил: «латинского пения слышати не могу». И это был голос всей старой Руси. Участие в этом пении органа, пожалуй, было наиболее соблазнительно для старинного русского человека, навсегда отказавшегося, по греческому образцу, от инструментальной музыки для богослужения. Но он подметил сходство нового пения со стилем органной музыки, и перенес с ненавистного органа чувство отрицательное и на самое пение. «Поют многие стихи ни по гречески, ни по славенски, согласием органным» — вот что смущало русских людей в новом пении. Даже та особенность нового латинского пения, что для его исполнения необходимы движения руки дирижера, были поняты у нас тогда по своему. Протопоп Аввакум решительно заявляет: «на Москве во многих церквах поют песни, а не божественное пение, по-латыни, и законы и уставы у них латинские, руками машут и главами кивают и ногами топчут, как-де обыкло у латинников по арганом». Патриарх Никон обвиняется за то, что от него «нововнесеся в Росию пение новокиевское и партесное многоусугубленное (т.-е. на несколько голосов), еже со движением всея плоти, с покиванием главы и с помаванием рук совершается». Это органное согласие, с помаванием рук и притоптыванием, удерживает и позднейших старообрядцев от введения в церковь многоголосного хорового пения.

Но не только «власти» оказались сторонниками нового искусства, нашлись горячие защитники и среди духовных лиц, пытавшиеся разъяснить и доказать маловерным, что

оно не может считаться ересью, что оно благо и вполне приемлемо. Диакон Иоанникий, Трофимов сын, Коренев, «что служил у великого государя на сенях в соборе Стретения Господня», со всею возможною обстоятельностью доказывал, что не только новое пение — не ересь, а и вся музыка — не от диавола, а от бога. «Не дивися сему, говорит он, аще кто похваляет ветхое по обыкновению, а новоисправленное похуляет по неведению, понеже не искусився во учении мусикийском и книжном: искусивый бо ся весть, не искусивыйся же не весть». «Мусикия церковь красну творит, божественная словеса благим согласием украшает, сердце возвеселяет, в души радость в пении святых устрояет. Неведый безумне глаголет, яко се есть мусикия, а се несть. Аз же всякое пение нарицаю мусикою, паче же ангельское, иже есть неизреченно, и то бо мусика небесная нарицается. Се бо ин, яко юрод сый, глаголет: ино есть знамение русское, еже глаголется кулизма, ино—мусикийское. Сей воистину буй сый и буее вещает». Коренев противопоставляет новому западному, хоровому пению свое старое многоголосие строчного пения, но прямо заявляет, что оно изложено без соблюдения грамматики музыкальной, что в нем даже «тону обрести не мощно»». Между тем музыка — «премудрость, во всем совершенна, якоже и словесная философия. Темже и от святых, иже ю имеяху, совершенне и сведяху известно, ни един похули». Коренев приводит в доказательство своей правоты ссылки на всю литературу о музыке, начиная от Аристотеля, через святоотеческую средневековую литературу, до Максима Грека включительно.

Другой обличитель клеветников на мусикию пытается устранить главный их довод против нового пения, тот, что оно «со органы согласие имать». Вспомнив о том, как князь Владимир увлечен был красотою греческого христианского богослужения и пресладким песнопением, почему и принял крещение, автор спрашивает: «Вскую убо

и ныне не имамы возлюбити пресладкого пения братий наших? Вемы ответ ваш, яко за органное согласие. Но уразумитесь, раскольницы, еда и наше пение древнее не имать согласия со органы? Ей, имать. Аще же кое пение отриновенно сотворим, яко имать со органы подобие, то всякое пение отринути воздолженствуем. Ибо всякое пение имать со органы подобие, занеже всякое пение и гласы играти могут органы».

Все это показывает, какою большою новостью представлялось хоровое западное пение в условиях русской старинной жизни. Действительно, между старым и новым как будто совсем не было точек соприкосновения. Поэтому необходимо выяснить, каково-же было содержание и формы заимствованного стиля, и как постепенно происходило их усвоение.

Роль посредствующей стихии между западной музыкальной формой и русским пением выпала на долю распространенного в эту эпоху среди польско-униатского населеняя пения кантов и псальм. Их склад и стиль оказались наиболее влиятельным элементом в этом сближении двух разнородных культур, и ему именно обязано наше русское пение тем новым складом и стилем, который сменил старинное одноголосие. Мы еще не располагаем историческими подробностями, которые уяснили бы нам фазисы сближения нашего пения с пением польско-униатским и католическим в XVI — XVII вв., но имеем возможность сказать, что стиль древнерусского церковного пения подпал под влияние стиля западного именно с этой эпохи. Исторические условия взаимоотношений русских с югом и западом, т.-е. с Малороссией и Польшей, достаточно определенно устанавливают и объясняют эти пункты сближения и постепенное его развитие. Русским певцам пришлось по душе западное и южнорусское роспевание кантов, кантычек и псальм в многоголосной форме, и стиль этих, — внебогослужебных в оригинале — песнопений был перенесен в богослужебное пение русской церкви. Увлекли

русских здесь не только новый «партесный» способ исполнения на три-четыре голоса, но и задушевная простота и умилительность, теплота религиозного чувства, которою были согреты музыкальные изложения кантов и псальм, составленных в особых условиях польско-униатской религиозно-церковной жизни, когда жестоко преследовалось восточное православие; увлек более свободный подход к выражению настроений и переживаний, чем в строгом старорусском знаменном роспеве. Правда, и в Великой России существовало нечто подобное в форме духовных стихов уже в XVI в., но великорусские духовные стихи были далеки от резкой напряженности религиозного чувства—с одной стороны, а с другой—излагались напевами того же знаменного роспева, с сохранением всех характерных его особенностей, до «попевок» и «гласа» включительно. В кантах и псальмах привлекал своей мерностью и стих, и более яркая, сравнительно с церковной, определенность словесного изложения, деление на строфы и стихи с рифмами, и соответствующая музыкальная форма с короткими музыкальными фразами, резко разграниченными между собой посредством каденций; повторяющаяся гармоническая несложная схема, совершенно легко воспринимаемая после недолгого знакомства с новой гармонической формой, и т. п.

Первоначально в пределах самой Польши, включавшей в себе тогда целые области православной Малороссии и смешанного униатского населения, началось взаимодействие между этими двумя—противоположными по историческому складу — музыкальными типами. Знаменный роспев, продолжавший свое существование в киевской Руси, стал испытывать влияние и неминуемо стал приобретать характер, отпечатлевающий на нем признаки нового гармонического понимания в форме таких оборотов и очертаний мелодии, которые предполагали ясные веления гармонического чувства. Знаменный роспев все больше и больше перерабатывался здесь в роспев киевский, по

характеру своему значительно отступавший от строгостей стиля древнерусского знаменного пения. Можно сказать, что к началу XVII в. пение Киевской Руси было значительно насыщено гармоническим элементом, и все в нем было подготовлено к переходу в многоголосную форму.

Канты и псальмы—памятники первоначального, элементарного приложения форм многоголосной гармонической музыки; они — элементарное выражение вторгнувшегося в церковное пение мажора и минора, с незначительными остатками средневекового контрапунктического — имитационного стиля. Их мелодии—всегда мелодии мажорного или минорного лада. И вот почему с появлением их на певческом горизонте югозападной Руси наступает новая эпоха и в русском церковном пении. Если даже западноевропейская церковная музыка, после блестящего периода расцвета контрапункта, незадолго перед этим временем вынуждена была вступить на новый путь, указываемый гармонией, то можно представить положение наших одноголосных роспевов, доживших от глубокой древности до XVII в., при встрече с этой упругой и сильной волной победно развившейся европейской гармонии. Элементарность ее формы в кантах и псальмах в данном случае не имела значения, потому что и с другой стороны перед ней стало русское певческое искусство, обладавшее еще более элементарным — по существу—развитием. Гармонический принцип, как физическое явление, сам по себе не мог не увлекать неведомым раньше благозвучием русских певцов, — и канты и псальмы оказались наилучшей формой для преобразования их вкусов и понятий.

Положение русских певцов, после первого знакомства с кантами и псальмами, было довольно своеобразным. Не располагая в своем искусстве чем-либо подобным, не умея объединить в одной форме свое и чужое, они необходимо становились рабами не только нового стиля, как общего начала, но и рабами именно тех образцов, с которыми им впервые пришлось иметь дело. Отойти от этих

образцов и примененных в них приемов они не могли, и должны были перенять их целиком и в полную собственность. Поэтому польские и униатские канты в подлинниках и списках перешли в руки русских певцов, которые не замедлили музыкальное содержание их перенести прямо на клирос, придав к нему подходящий текст православного богослужения и сохранив без изменений, или с незначительными изменениями, редакцию и напева и гармонии. Таковой только и могла быть первая пора увлечения чужим искусством. И только за нею наступила для русских певцов пора самостоятельных опытов по приспособлению к новому стилю произведений своего искусства.

Наиболее удобным материалом для этих опытов могли быть мелодии только тех кратких и позднейших роспевов, которые еще раньше отступили от древнейших форм мелодического творчества, и которые уже по времени своего появления были близки к кантам и псальмам; во всяком случае—не могли противостоять новым веяниям с той же твердостью, с какой могли это делать мелодии древнейшего и основного знаменного роспева. Отсюда, к началу XVIII в., мы встречаем многоголосную форму изложения наших кратких роспевов, и именно ту, которая в существенном держится в них до нашего времени. Мелодический смысл и значение этих роспевов много уступает богато и детально развитой мелодической ткани большого знаменного роспева, но эта сравнительная бедность как-бы возмещается гармоническим составом их. Проводниками нового стиля в великорусское церковное пение оказались многочисленные певцы—малороссы, — «киевляне»,—как их называли на Москве. За XVII и XVIII вв. малороссийское влияние охватило все стороны церковного устройства; важнейшие события церковной жизни, общее направление ее, отдельные видные деятели—все находилось в зависимости и связи с церковной жизнью юго-запада России. Поэтому царь Алексей Михайлович и патриарх Никон начинают новую эпоху в церковном пении, сменившую

преобладание унисона и знаменного роспева широким развитием многоголосного, «партесного» пения, обилием свободных композиций, а вместе с тем и многоголосных кратких роспевов.

В числе последних, кроме упомянутого киевского, получили большое распространение еще два—греческий и болгарский. Появление их в Москве почти одновременно с появлением многоголосия; их занесли сюда те же южнорусские выходцы. Греческий роспев представляет собою скорее пение славянское, образовавшееся под влиянием близкого соседства южных славянских земель с греческими поселениями. Через сношения югозападных православных братств с певцами славянских земель он проник в Россию и нашел здесь могущественного покровителя в лице известного грекофила—патриарха Никона. В пятидесятых годах увлечение греческим пением дошло до того, что был выписан в Москву иеродиакон константинопольского патриарха Мелетий для обучения греческому пению патриарших и государевых певчих. Праздничные службы, а в них особенно торжественные песнопения, при Никоне стали исполняться исключительно греческим роспевом, как отличающимся живостью, подвижностью мелодических напевов. Никон, еще будучи новгородским митрополитом, «превелие имея прилежание до пения, повеле в соборном храме св. Софии пети греческое и киевское пение». В Москве в пасху 1667 г. «пели на правом греченя по гречески, — Дионисий архимандрит, да Мелетий с товарищи, а на левом патриарховы певчие дьяки и подьяки греческим же пением речи русские».

Болгарский роспев менее греческого удержался в практике, хотя в это время также был в большом ходу. По всей вероятности он заимствован от славян придунайских. В певческих книгах великорусских он часто смешивается в то уже время с киевским и греческим, что имеет свое основание в объединяющем все три роспева характере построения их мелодий (т.-е. главным образом наличность

признаков симметричного ритма, правильного деления на такты, гармонического изложения и пр.), хотя, следует добавить, по музыкальной содержательности напевов он должен быть признан более древним сравнительно с перешедшими в Россию роспевами киевским и греческим.

Наплыв новых роспевов и многоголосие многим в Москве казались нарушением традиций и отступлением от старины непозволительным и греховным. Все старое было освящено и разрешено авторитетами, а киевское, или греческое пение вместо знаменного—требовало высшей санкции. Русские так именно и смотрели, и действовали. В 1668 г. прихожане московской Иоанно-Богословской церкви пожелали иметь в ней пение и киевское, и греческое, и многоголосное партесное, а потому обратились за разрешением таких нововведений к авторитету восточных патриархов, которые тогда были в Москве. Патриархи дали грамоту, благословляющую доброе намерение, разрешили пение и киевское и греческое, и даже пение, именуемое партесным, «аще и не у от сея церкве восточныя приятое».

Уже первые формы многоголосного изложения древних русских роспевов заключают в себе неоспоримое доказательство, что своим происхождением оно обязано западноевропейской музыке. Но так как пути движения западной культуры на Русь проходили через Польшу и юго-западную часть России, то не удивительно, что характер этого взаимодействия определился влиянием этих местных условий. Знаменный роспев принимался за cantus firmus и по законам старой школы помещался в это время исключительно в среднем голосе-теноре; — верхним голосом, за отсутствием дисканта, был альт, и нижним бас. Четырехголосие достигалось прибавлением либо второго тенора, либо первого баса. Тенор самым точным образом воспроизводил знаменную мелодию; бас—вопреки позднейшему стилю хорала — избегал останавливаться долго на основных гармонических тонах и приобретал в высшей степени подвижную линию, все время пользуясь тонами проходя-

щими, или даже фигурацией. В старинных грамматиках такой гармонизации усвоено было наименование excellenter canere, бас назывался эксцеллентом и требовал особо искусного для себя исполнителя. Памятники такого пения довольно многочисленны. Их следует считать памятниками стиля, среднего между собственно контрапунктическими и гармоническими сочинениями. Следует заметить, что в исторических работах по русскому пению этот способ гармонизации обыкновенно считается «польским» искусством, но какие-либо объяснения отсутствуют, а в сочинениях по истории польской музыки подобных образцов также не имеется. По существу эта гармонизация примитивна; в соответствии с известным историческим фазисом развития многоголосия на западе в ней, постоянно, например, отсутствие терций в заключениях, нелогичное перекрещивание голосов и полная гармоническая беспомощность. Едва-ли такая гармонизация и могла быть распространенной в практическом употреблении. Искусство гармонизации должно было идти вровень с искусством свободной композиции: эксцеллентствующий бас — только промежуточная ступень, одна из избранных искусственных форм. Главной формой гармонизации становилась та, которая приближала ее к композиции. Поэтому уже к концу XVII в. все приемы современной композиции были усвоены гармонизацией, и от этого времени сохраняются громаднейшие коллекции памятников этого искусства. Целыми книгами, с песнопениями на службы целого года, гармонизовались Праздники, октоих и др. сборники знаменного, киевского и других роспевов. В библиотеке Московского б. Синодального Училища церковного пения, единственной библиотеке, располагающей систематическим каталогом старой хоровой литературы, зарегистрированы отдельные, не совпадающие гармонизации преимущественно XVII в.— октоиха на четыре голоса—в 12 редакциях, Праздников— в 17 редакциях, не включая сюда также не малочисленные редакции для трех, шести, восьми и больше голосов. Если

вспомнить, что до последнего времени употребительны были в клиросной практике гармонизации отдельных песнопений, принадлежащие трем-четырем авторам, то станет понятной напряженность работы наших старинных творцов и направлений в этой работе, совершенно неизвестные нашему времени. Охарактеризовать в подробностях стиль этих трудов нам не удастся, так как серьезное изучение их еще не начиналось; беглое же знакомство с ними не может служить ручательством за правильность и основательность полученных выводов. Несомненно одно, что в недрах этих старинных folio, quarto и octavo коренятся многие и многие, ставшие для нас типичными, формулы гармонизации основных древних роспевов. Быть может, этим гармонизациям обязано наше понимание старых мелодий своим общим характером и типичными частностями, так как в свете этого именно гармонического толкования создалось обычное представление о нашем «древнем» одноголосном пении.

Вполне понятно, что русские певцы не могли остановиться на усвоении только этого промежуточного типа—гармонизации, но должны были использовать заимствуемое многоголосие до конца преимущественно в его высших формах совершенно свободной композиции. Размах движения на Руси в пользу западного многоголосия представлял им для этого полную возможность. Факты выписывания в Москву именитых юго-западных вспеваков уже были приведены, но Москва выписывала и композиторов, и учителей-теоретиков, и замечательные, выдающиеся произведения современных польских и юго-западных творцов.

Едва ли не самой крупной фигурой подобного рода является Николай Павлович Дилецкий, учитель, теоретик и композитор. По крайней мере, никто другой не представлен таким количеством оставшихся произведений, как он. Дилецкий—«иноземец», как тогда называли лиц западно-русского происхождения, киевлянин, как он сам

называет себя, быть может в том-же смысле, по другим сведениям — родом с Литвы, родился в 1630 году, учился в Вильне, читал много книг, «яже о мусикии», изучал произведения искусных художников «тако церкви православныя творцов пения, якоже и римския». Есть сведения о том, что Дилецкий был приглашен в Москву в качестве капельмейстера оркестра (?), и что потом молодой царь Федор Алексеевич, вероятно по указанию своей жены, Агаты Грушецкой, назначил его директором царской певческой капеллы. В 1679 г. Дилецкий в Москве переводит написанную им первоначально в Вильне по-польски «Идею грамматикии мусикийской»—труд, сделанный им по предложению именитого русского человека, большого любителя пения, Григория Дмитриевича Строгонова, которого Дилецкий именует даже своим «благодетелем». Есть и другие сочинения его под названием «Грамматика (или—букварь) пения мусикийского, или известная правила пения в слозе мусикийском». Затем законченная Дилецким книга «Мусикия», составленная — «первое — с писем древних добропписцев, второе — изысканием диакона Иоанникия, Трофимова сына, Коренева» и др. мелкие работы.

Искусство Дилецкого идет от «творцов пения римския церкви», и если он до сих пор признавался у нас учителем русских певцов только так наз. партесному польскому пению, то главным образом потому, что не обращалось внимания на современную Дилецкому польскую церковную музыку, которая в сущности должна быть названа отпрыском музыки итальянской. Дилецкий должен быть признан посредником между итальянской школой XVI-XVII в. и ее русскими подражателями. Его «Мусикийская грамматика» полна непосредственными ссылками на итальянцев, и— конечно потому, что ее прообраз — польские грамматики, как и сама польская музыка, есть порождение музыки итальянской. У Дилецкого в грамматике осталось перечисление целого ряда музыкальных терминов «по влосску», т.-е. по итальянски—tutti, capella, ripieni, мотетт, каденция,

конценанцыя и мн. др. Понятно, что это заимствование терминов находится в полном соответствии с заимствованием стиля самых сочинений. Дилецкий считает для себя образцовым композитором Мартина Мильчевского, который с 1625 г. был директором капеллы рорантистов в Кракове, и который пользовался заграницей известностью наравне с «славными» итальянцами, почему его сочинения имеются, между прочим, в сборнике 1659 г., изданном под заглавием «30 lateinische Concerte berühmter Italiener». Сочинения именно этого «знаменитого итальянца» выписывал себе в Новый Иерусалим патриарх Никон в 1664 г. вместе с другими «девятиголосными кантыками, да осьмиголосными псалмами». Другим авторитетом Дилецкий выставляет «Королевской Капелли регента» Рожицкого, в истории польской музыки XVII в. занимающего одно из первых мест. В «Грамматике» Дилецкий приводит ряд примеров для иллюстрации теоретических правил именно из сочинений этих видных в свое время композиторов, что одно уже достаточно для установления самой тесной зависимости стиля нашего пения XVII в. от итальянско-польских образцов. Польская музыка всегда шла одним путем с итальянской, и уже в 1604 г. итальянец U. Giglio в Кракове напечатал «Melodiae sacrae 5, 6, 7, 8 et 12 vocum», принадлежащие как итальянцам, так и польским композиторам. Если в польских рукописях XVI и XVII вв. существует не мало сочинений с надписями «opus nobile», или «opus nobile italianum», если польские рорантисты уже в XVI в. славили бога «arte praenobili italiana», то неудивительно, что есть русские рукописи с надписями: «кралевские», «езувицкая», «на Езу», «на Кралев плач» и т. п.

Итак, русским певцам пришлось черпать знакомство с новым стилем не непосредственно из первоисточника. И потому до русских певцов и творцов могли дойти только слабые отзвуки этого стиля, лучи косвенные и преломленные той разнородной и косной средой, которую им пришлось преодолеть в движении с запада на восток. Стиль

западных контрапунктических школ, конечно, был не по плечу русским творцам. Сочинения наших партесников, этих выучеников Дилецкого, обнаруживают знакомство их авторов лишь с азбучными истинами западного стиля, элементарными формами и приемами, внешними средствами многоголосного письма, но не как вытекающими из основ художественного стиля техническими правилами композиции.

Объяснение—в историческом развитии того посредствующего звена между русским церковным пением и западным контрапунктом, которое выразилось в характерных свойствах музыки польской. Выдающимися церковными композиторами, влиятельными по отношению к современникам, у поляков являются С. Фельстин, В. Шамотульский, Н. Гомолка — для XVI в., Рожицкий, М. Мильчевский и Г. Горчицкий—для XVII, но у всех их контрапунктическое искусство не достигает тех форм развития, которые создали эпоху в сочинениях римской и венецианской школы. Польская церковная музыка идет особой дорогой, которую можно назвать средней между полифонией и гомофонией, почему в вытекающем из нее русском пении сохраняются лишь слабые и бледные намеки на западный контрапунктический стиль с его высоко развитой техникой и глубоким внутренним музыкальным содержанием. Русские творцы могли только ученически подражать; они только односторонне знакомы с контрапунктической техникой; они владеют, и то часто неумело и неуверенно, только примитивными ее формами.

Одновременно и параллельно, в польской церковной музыке, и в русском церковном пении, отражается влияние гармонической стихии и гомофонного стиля. Весьма показательным в этом отношении является тот факт, что у Н. Гомолки, т.-е. еще в XVI в., принят гармонический принцип и существует гармонизации «хорального» типа. У большинства польских композиторов этого времени можно находить в сочинениях многочисленные эпизоды

гармонического склада, если не получившие еще определенного противопоставления основному контрапунктическому и имитационному стилю, то—все же—выраженные с непререкаемой ясностью. Вполне отчетливо усматривается преобладание гармонического склада в кантах и псальмах, через которые красной нитью проходит именно «реформационное» их значение в отношении к контрапунктической церковной католической музыке. Канты и псальмы,—это народный хорал польско-католической церкви, народное, приходское, «братское» пение. Не смотря на то, что среди кантов и псальм можно найти очень много изложенных с остатками или примитивными формами имитационной техники, общая схема их устройства—исключительно гармоническая. Упомянутый выше авторитет Дилецкого—М. Мильчевский уже дает образцы чистого гармонического склада.

Школа Дилецкого стала исходным пунктом для множества ревностных учеников и последователей, предоставленных теперь в смысле выбора путей музыкального творчества исключительно самим себе. Понятно, что ожидать от начавшегося музыкального писательства по законам вновь усвоенной школы быстрых и ценных результатов, т.-е. ожидать появления значительных в музыкальном смысле произведений, было невозможно. Не таковы были и общие условия исторической обстановки конца XVII и начала XVIII в., не таковы были и заложенные в основу этого движения силы, чтобы возглавляемое ими польское влияние могло создать на почве русского пения что-либо более или менее исторически-значительное и музыкально ценное. Русским ученикам Дилецкого не доставало такой подготовки, которая могла бы оплодотворить вновь заимствованные музыкальные формы; они не располагали еще тем живым и свободным языком нового искусства, который создается технической работой ряда серьезных деятелей и талантов. Было бы слишком смело утверждать, что в сочинениях этих «русских» композиторов «польской»

школы нигде не отразилось влияние национального музыкального русского гения,— весьма возможно, что нечто свое новое, русское, композиторы внесли в этот чужой стиль, но нельзя признать всю эту школу стремящеюся к воплощению русского церковного стиля. В пределах форм, данных польской школой композиции, конечно, мог выражать себя русский композитор, но от этого стиль не перестает быть чуждым. Ушло много времени, сил и способностей русских композиторов этой школы именно на выработку языка музыкального, на усвоение неведомой раньше техники. Стоит только вспомнить, что совсем незадолго перед тем русские певцы могли познакомиться с самой азбукой нового искусства, в виде хотя бы линейного нотописания и многоголосного пения, что только путем добровольного принесения в жертву новому искусству своего древнего унисонного знаменного пения, они могли войти в сферу разработки нового стиля своего пения. Очевидно, что расчитывать на естественный и быстрый рост, углубление и улучшение, это направление в условиях культурной жизни России XVII-XVIII вв. не могло.

И произошло то, что должно было произойти. Были прочнее всего усвоены те стороны нового искусства, которые—с одной стороны—легче давались, а с другой — производили наиболее определенное, льстившее неустойчивым вкусам впечатление. Не участвуя в создании нового стиля, наши композиторы-подражатели не могли вполне сознательно распоряжаться его средствами. Опыт увеличивался и накоплялся, но внутреннего роста он не мог заменить, что, следует думать, и было главнейшей причиной недолговечности этого стиля у нас. Характерно, что именно с этим стилем появился на Руси новый термин — «партесное» пение (partes), ставший надолго, включая даже и самое последнее время, синонимом многоголосной свободной композиции, в отличие от одноголосных роспевов.

В многоголосных композициях XVII в. мы можем отметить ряд признаков, вполне соответствующих указанному

выше общему направлению музыкального движения на Руси. Первое, что особенно бросается в глаза, это—многохорность в собственном смысле слова и преобладание 6, 8, 12-ти голосия. Русские церковные певцы, не располагавшие до XVII в. знанием даже зачатков многоголосия, как особого стиля, теперь к концу XVII в. свободно распоряжаются многоголосным хором и даже питают особое пристрастие к обилию голосов в хоре, доводя их число до 24-х, и даже до 48 голосов! Явление во всяком случае необыкновенное. Откуда оно? Не может быть никакого сомнения, что в основе подобного расцвета хорового письма лежит сильное влияние, хотя и не прямое и не непосредственное, как мы видели, — западных контрапунктических школ, в XVII в. уже переживших это увлечение многохорным стилем. В своих произведениях русские композиторы использовали рессурсы стиля, хотя, конечно, в той мере, какая не может идти в сравнение с подлинником. Например—этот важнейшей прием западного многоголосного письма—группировка голосов в целях создания особой хоровой звучности и использования звуковых контрастов—у русских творцов на лицо. Мы находим ряд произведений со всевозможным составом партитуры; здесь и четырехголосные сочинения для двух дискантов, альта и тенора, или — двух альтов, тенора и баса (обе формы в большом употреблении), здесь и при бóльшем количестве голосов постоянное разнообразие в их комбинировании. Двенадцатиголосный концерт Н. Бавыкина «Небеса убо достойно да веселятся» имеет в первой своей части смену следующих групп: начинают три баса, затем — два тенора и бас; после них — tutti. За ним два дисканта и два баса, и опять tutti. Потом— дискант, альт, тенор, бас, два альта и два баса; два дисканта и один бас... и так на всем протяжении постоянный выбор звучности и колорита.

Сочинения лучшего из русских композиторов этой школы, дьяка Василия Титова, поражают своим звуковым богатством и чисто хоровыми эффектами. Даже, напр.,

в обработке т. н. первых и вторых голосов, когда ими пользуются безразлично, когда вторые голоса ничем не отличаются от первых, можно видеть прямо характерную черту итальянского хорового стиля XVII в. Тоже самое можно наблюдать и в особенностях построения мелодии и ее ритмического движения. Русские творцы не могут выдерживать спокойных широких линий старой полифонической западной школы. Наоборот, в подражание поздним венецианцам, у них в композиции живой диалог голосов, иногда даже излишняя нагроможденность маленьких коротких фраз, требующих быстрой декламации от всех голосов хора (таковы места, напр. в том-же концерте Бавыкина на словах: «да веселятся», «земля же да радуется» и др.).

Но, насколько эти, указанные здесь, как наиболее выпуклые, черты роднят нашу «польскую» школу с западной, настолько другие, и надо сказать—более важные и существенные, заставляют говорить не о сходстве с образцами, а досадном уклонении от них. Правда, здесь еще раз уместно вспомнить, что наши суждения не опираются на результаты изучения всего материала, а ограничены только ссылками на отдельные экземпляры, но все-же, это не может умалить основательности приговора в известном смысле и по отношению ко всему материалу.

Так, особенно бедны наши русские творцы в области гармонии и контрапункта; не может быть и речи ни о каком сравнении с законодателями итальянских школ. Даже польские композиторы не могли возвыситься в этом отношении до уровня своих учителей-итальянцев,—что же удивительного, если у наших творцов по этой части и совсем бедно. Здесь нельзя уже было довольствоваться усвоением одних «приемов» техники, здесь должна была обнаружиться действительная сила и могущество творчества. И потому,—с исторической точки зрения, должны быть понятны все дефекты указанной области в русских сочинениях. Гармония здесь часто убога до крайности; мы можем удивляться, как не замечалось это однообразие на протяжении иногда

очень больших и продолжительных концертов. (Типичным в этом отношении является тот-же концерт «Небеса убо достойно». В нем смена тональности происходит только перед заключительной частью «Христос бо воста», да и то не на много тактов, и с тем, чтобы немедленно возвратиться опять в прежний строй). Конечно, для русского композитора XVII в. подобный modus compositionis нисколько не удивителен, но мысль о богатствах внутреннего строения сочинений тех-же итальянских авторитетов неотвязчиво вызывает сравнение не в пользу... Тем более, что и сторона контрапунктическая восполнить подобные дефекты русских композиций не в состоянии. Их большинство стоят, как уже было замечено о произведениях польской школы, на средней между полифонией и гомофолией дороге и довольствуются лишь примитивными техническими приемами контрапунктического стиля (главным образом—принципом имитации). Все-же нельзя и русскую певческую литературу обесценивать за это. Несомненно, наши творцы, не располагая еще уменьем создавать гармоническую основу для своих сочинений, не владея настолько контрапунктом, чтобы сделать это при его помощи, могли, однако, писать большие сочинения в вполне выдержанном стиле путем установления логической связи отдельных голосов через более, или менее свободное подражание-имитацию—лежащих в основе сочинения мотивов. Для русской школы подражателей Дилецкому и Мильчевскому этот последний способ является самым характерным, и—надо сказать—разработан в их сочинениях с достаточным разнообразием и многосторонностью.

Количественно, литература русская этого периода весьма значительна. В одной только Библиотеке рукописей московского б. Синодального училища свыше 500 произведений этого польского направления, принадлежащих как самим учителям—Дилецкому, Заюшевичу, Коленде, Цибульскому, так и восприимчивым ученикам их — Бавыкину, Титову, Редрикову, Калашникову, Беляеву, Сифову и мн. др.

Теоретические труды Дилецкого явились большой новостью для русских певцов, быстро распространились в списках, но не могли дать исчерпывающих предписаний для певцов и композиторов. Содержанием этих трудов, правда, были все музыкальные науки, начиная от элементарной теории, и кончая правилами композиции, так что по ним можно было уразуметь новое мусикийское художество и певцу, и композитору, но в трактатах Дилецкого едва-ли кто и в то время нашел ясность изложения и достаточную полноту и доступность пояснений. Странным представляется в трудах его, и др. современных писателей, исключительное употребление средневековой гексахордовой сольмизации и мутации. На западе она была уже задолго до Дилецкого забыта и заменена октавной системой, оставшейся, очевидно, неизвестною нашим певцам и теоретикам и за XVII и даже XVIII век. В церковном пении даже конец XVIII в. не принес нам таких завоеваний музыкальной науки, как октавная система, и напечатанные в 1772 г. наши первые нотные одноголосные церковные книги изложены по старому цефаутному ключу с гексахордовыми наименованиями звуков. И даже до-сегодня у нас нет этих напевов в общепринятом изложении, так как книги эти потом лишь перепечатывались. Больше всего Дилецкий останавливается на правилах композиции, и—специально—на «творении» концертов. Для этого приводится ряд выработанных средневековыми теоретиками приемов, известных в грамматиках под названием фигур изобретения, параллельных во всем с риторическими фигурами словесной схоластики. Тут—восшествия и нисшествия, всякого рода «превращения», правила—естественное, дудальное, противное, основательное, и другие, различаемые по характеру движения мелодии, приемы чисто механического образования музыкальной ткани. Есть и правило «атексталис», сиречь «безречное», когда предлагается сначала изобрести какой-либо мотив, а потом подвести под него надобные слова, и самый простой рецепт композиции—взять уже

существующую мелодию со словами и заменить последние теми, которые почему либо желательны «композитору». Контрапункт Дилецкого не идет дальше элементарных форм обычного имитационного письма и определяется, как «противоточие», — «гласа со гласом борение» не только в нотах, но и речах.

В то время, как на западе, на месте своего происхождения и развития, стиль многоголосных контрапунктических школ, питаемый многочисленными выдающимися деятелями и общим могучим расцветом художественной культуры, успел пройти ряд необходимых стадий и найти свое завершение в музыке Баха, у нас на Руси он влачил печальное существование и не мог слиться органически с мало-культурной в отношении музыкальном—жизнью русского общества и с преобладающими настроениями русской церковной жизни, далеко не благоприятствовавшими развитию музыкальной стихии в православной церкви. В этих сферах он не нашел себе способной к восприятию и дальнейшему развитию почвы. Успешному внедрению нового музыкального искусства, в смысле усвоения самого стиля, не помогло и то обстоятельство, что русская церковь XVII в. имела своими руководителями преимущественно киевлян—малороссов, воспитанных в условиях польской художественной школы. Поэтому вполне понятен факт быстрого, с точки зрения исторической, падения этого стиля на Руси, и заметного перелома со второй половины XVIII в. в сторону получившего у нас общее наименование «итальянского» влияния. По существу это итальянское влияние сменило предшествовавшую польскую эпоху не потому, что между ними была последовательная связь, приводившая к такой смене, а исключительно в силу случайных условий, восходящих в конце концов даже к симпатиям отдельных личностей, и, конечно, в силу отсутствия какого бы то ни было сопротивления со стороны оставшегося совершенно в тени стиля древнерусского церковного пения. При полной пассивности в области музыкальной культуры рус-

ской церковно-певческой среды, при громадном ослаблении участия собственно народной стихии в строительстве церковной жизни, у нас водворился стиль, которому в церковном смысле не могло быть никакого оправдания, который в музыкальном смысле—не мог иметь никаких точек соприкосновения с основным характером коренного русского пения, и засилье которого могло быть обязано только причинам внецерковным.

XI. Семнадцатый век не прошел даром в смысле значительного изменения вкусов и взглядов на музыкальное искусство и его место в церковном богослужении. Строгий ригоризм приверженцев старины был окончательно сломлен. Параллельно с другими сторонами жизни музыкальное искусство, хотя и медленно, вступает на путь служения и светской жизни русского общества, и таким образом поддерживается, возвышается положение музыкального искусства и в храме, и в церкви. Поворот во взглядах русского общества произошел в царствование того императора, который более всего заботился о привитии русскому народу нравов и обычаев по образцу западной Европы, Петра Великого. Но в его царствование еще не произошло смены стиля в церковном пении, и даже при ближайших его преемниках польская школа занимала исключительное положение. Явилось только более свободное трактование вопросов церковного пения, почему свободнее и смелее могло высказываться стремление и церковных кругов к разработке богослужебной музыки в установившемся новом стиле. В Духовный Регламент внесен, напр., параграф о желательности иметь «во время стола семинаристов гласы мусикийских инструментов»,—и семинаристы уже обучаются наемным мастером игре на инструментах. Про высоко стоящее в духовной иерархии лицо, — известного архиепископа Феофана Прокоповича, молва говорила, что по его мнению следует «везде по церквам быть музыкам ради упражнения церковного», что он «все церковное пение монахов и прочих церковных служителей (— не специалистов певчих)

называл бычьим рыком, ни к чему негодным». А по царскому повелению в чине избрания «князь-папы» в процессии — с пением «песни бахусовой» весьма вольного содержания, участвуют синодальные и государевы певчие (1717 г.). В 1723 г. в Петербурге, в маскараде участвуют 30 человек певчих «в однорядках и в халдейском платье», и один из певчих, Конон Карпов, представляет собой Бахуса. И так бывало не один раз.

Естественно, что вместе с другими формами жизни и церковно-религиозный уклад ее все более и более подчинялся господствующему духу времени. Наиболее характерным поворотом в музыкальном отношении надо считать пристрастие высшего русского общества к проникшей на Русь уже в тридцатых годах XVIII в. опере. Культивирование этой формы свидетельствует о направлении вкусов. Правда, увлечение коренилось не в глубокой художественной потребности, присущей широким слоям населения, а было увлечением незначительного по составу аристократического кружка, но русское общество и русская церковь скоро признали для себя авторитетным музыкальное законодательство высшего класса и стали на указанную им дорогу. Первые явления этого порядка обнаружились в недрах русского императорского двора, которому с этих пор и пришлось осуществлять руководящую роль в русском церковном пении, едва-ли не до половины XIX века.

В 1736 г. для постановки в дворцовом театре оперы приглашенного ко двору итальянского композитора и капельмейстера Франческо Арайи обратились к певчим придворного церковного хора с целью воспользоваться опытными хоровыми певцами, так как отдельного оперного хора не существовало. Таким образом, началось с случайного участия придворных певчих в исполнении оперы, а кончилось — большой главой в истории русского церковного пения с заглавием: «итальянское влияние», или даже утрированным: «итальянщина». Конечно, придвор-

ные певчие оказались великолепными оперными хористами, а наиболее талантливые из них скоро стали соперничать с солистами—итальянцами. После того «эти музыкальные певцы, говорит современник Штелин, употреблялись во всех операх, где встречались хоры, и настолько вошли в тонкий вкус итальянской музыки, что многие из них в пении арий мало уступают лучшим итальянским певцам». И через двадцать — тридцать лет никто уже не мог возражать против того, что композиторы — итальянцы заставляют этих придворных певчих петь не только оперные хоры, но и специально написанные ими для богослужебного употребления концерты и другие произведения. Среди этих итальянцев оказались люди с большими именами не только в светской оперной, но и церковной итальянской музыке. Галуппи-Буранелло и Джузеппе Сарти — оба были соборными капельмейстерами, первый— в Венеции, второй—в Милане. И не удивительно, что они в формах итальянской музыки впервые познакомили русских с настоящей европейской художественной музыкой. Не их вина, если эти сочинения были далеки от идеалов русского церковного стиля. Их сочинения нашли отклик в атмосфере музыкально-эстетического чувства русских людей, мало удовлетворенного стилем предшествовавшей духовно-музыкальной литературы. «Если судить о совершенстве вкуса, до которого достигла теперь наша певческая музыка, то, кажется, она получила самой высокой степень своей изящности»,—восторженно признается современник и поклонник итальянцев. — «Так, говорит он, гармония и на хладном севере во всей своей силе владычествует, и здесь восхищает она сердца, вливая в них сладостное утешение. И в таком расположении души чувства текут в различных изгибах голоса, и—наконец — во всей полноте своей производят то, что мы называем восторгом. Для сего и введена в церковь концертная симфония поющих голосов, чтобы, по словам пророка Давида, пети Богу разумно»...

Итальянцы насаждали у нас в церковном пении вполне разработанный музыкальный стиль. Но он еще более, чем стиль XVII в., оказался чуждым для той почвы, на которую был перенесен. С русским народным музыкальным искусством он не мог иметь ничего общего; трудно найти даже столь противоречащие одна другой музыкальные дисциплины, как итальянская музыка XVIII в. и — русское народное пение. Затем, собственно церковные требования от пения не могли даже в малейшей степени быть удовлетворены итальянским стилем на Руси; с ними он совершенно не считался, и в этом—одна из главнейших причин перерождения итальянского влияния в «итальянщину». Преследуя цели музыкально-выразительные и виртуозно-исполнительские, стиль этот давал легкий и удобный выход музыкальным стремлениям наиболее одаренных русских людей, почему он и становится господствующим у нас, и разрабатывается уже русскими видными композиторами, к сожалению выдвигающими на первый план не положительные, а отрицательные стороны этого влияния.

В развитии таких отрицательных сторон дело доходило до крайностей. Поверхностно усвоенный польский партесный стиль в произведениях русских церковных композиторов, под влиянием легкой оперной итальянской музыки, вырождается в певческую музыку русского разбора, широкой волной захватившую русскую церковную музыку надолго. Уже в начале второй половины XVIII в. русские окрестили ее, как «бесовертошный балалаечный, скомороший шум», отлично сознавая, что виновниками такого вырождения являются сами русские «нынешнего времени новые господа композиторы».—«Что пользует святой церкви, говорит один любитель церковного благолепия, как пели в концерте такой мерзко-скомороший шум: и возгреме, и возгреме, и возгреме, и возгреме, и возгреме с небесе Господь—да раз до тридцати подобные сим речи, иногда же и больше, хор за хором в догонку, через павзы настигая, усу-

губляют. Возгремит страшный судия, пришед судити живых и мертвых, да не вашим балалаечным шумом (к певчим говорю), но громом ужасным. Нет; чуть-ли там не запоем иными голосами: горе нам, горе; увы нам, увы; выну увы; навсегда увы; безконечно увы. А не скоморошьи лады: и возгреме, и возгреме». — «Если же когда поют, хотя вышеупомянутыми скоропорывистыми сочинениями, да имеют искусство, и к тому—натурально хорошие голоса малороссиянцы, то не столь противно. Но уже и наши великороссиянцы, не только из купечества купцы, из господских домов слуги, да фабрицики и суконщики, а разных мастеров художники, многие, научившись пению по партесу, по тем-же многоздорным сочинениям, поют на скороговорных паузах, и столь иногда неприятно, что слушать их прескаредно, ибо оной русской д..... басистый, растворя свою широкую пасть, кричит скороговорно, как в набатной колокол бьет; есть-ли же случится чрез паузы с верхней ноты ему взять, то так неискусно возьмет, как жеребец заржет, или на отрывах так безчинно оторвет, точно как бык рыкает»...

Куда привело церковную музыку это поверхностное усвоение не-русского стиля, об этом говорит многочисленная подражательная литература, простирающаяся далеко в XIX в. и только постепенно уступающая новым течениям. А до какой степени оно унизило церковное пение до какой степени развратило вкусы, об этом не безынтересно привести хотя несколько исторических фактов. «У нас господство музыки оперной выразилось особенным образом. Для исполнения церковной музыки Галуппи, Сарти, Керцелли и др. потребовались женские голоса. Дворяне завели у себя хоры, и как нельзя было вводить женщин на клирос, то дворовых девок стригли, одевали в мужское платье, и оне пели в церквах. Эксцелентованье женских голосов дошло до того, что в церквах слушатели забывались и аплодировали».

Мода на духовные концерты за богослужением была так сильна, что где они лучше исполнялись, туда стека-

лась в огромном количестве своеобразная музыкальная публика. В письмах Булгакова (русского посла в Константинополе при Екатерине II) к сыну рассказывается: «Славные певчие Казакова, которые принадлежат ныне Бекетову, поют в церкви Димитрия Солунского в Москве. Съезд такой бывает, что весь Тверской бульвар заставлен каретами. Недавно молельщики до такого дошли бестыдства, что в церкви кричали «фора» (т.-е. браво, бис). По счастью хозяин певчих имел догадку вывести певчих вон, без чего дошли-бы до бóльшей непристойности». Подобные случаи будут понятны, если сказать, что в церкви за богослужением пели, напр., басовую арию жреца из оперы Спонтини «Весталка» на слова «Тебе поем, тебе благословим», под вокальный аккомпанимент обоих клиросов. Из оратории Гайдна «Творение мира» составлена была херувимская («Vollendet ist das grosse Werk»), мотивы Моцарта слышались в свадебных концертах; пели «О, всепетая мати» на музыку хора жриц из «Ифигении» Глюка, и т. д.

Одним словом — под влиянием итальянских сочинений клиросы обратились в какие-то концертные эстрады, на которых вскоре стало дозволенным столь многое, что в настоящее время даже странно предположить, что подобные сочинения могли когда-либо раздаваться в православных храмах. Но хуже всего было то, что эта волна чужой сладкозвучной мелодии и бойких ритмов попала из рук столичных хороших мастеров в руки провинциальных неучей, и, разлившись от теплого юга до крайнего севера, и дальнего востока, породила подражательную литературу. Век Елизаветы, а особенно Екатерины II, в этой музыке находил вполне соответствующий себе отклик. «В воскресные и праздничные дни при дворе совершается обедня с музыкою, т.-е, с фигуральным пением». Сарти пишет на богослужебные тексты музыку полных оратorий — «тебе бога хвалим», «слава в вышних богу» и «господи воззвах», — для хора и оркестра, с колоколами, барабанами, пушечными выстрелами и — фейерверком, — факт,

достаточно ярко свидетельствующий о характере отношения к православной церковной музыке. «Никогда и нигде не было подобного этому случая восхвалять творца неба и земли столь громогласно, с таким триумфом и великолепием...»

Певчие малороссы для придворного хора теперь не только выписывались с Украйны, подобно тому, как это было с киевлянами в XVII в., но там на месте, напр. в Глухове, Черниговской губернии, в Харькове, были учреждены специальные подготовительные певческие классы. «Дабы из имеющихся там певчих всякий мог способным быть и при высочайшем дворе, когда надобность в них на место убылых и спадающих голосов настоять будет». — Еще в 1748 г. был издан специальный указ, освобождающий от всяких повинностей дома, где живут отцы и матери, братья и сестры придворных певчих. А затем последние выслуживали чины, дворянство, получали титул сотника, полковника и т. п. Талантливые и музыкально наиболее одаренные из них удостоивались отправления на государственный счет за границу, в Италию для завершения своего музыкального образования; многие из них по возвращении на родину составили себе имя в качестве выдающихся композиторов и музыкальных деятелей. Таковы — М. Ф. Полторацкий, предшественник Бортнянского по управлению придворной капеллой, М. С. Березовский, духовный композитор, сам Бортнянский и др.

XII. Конечно, итальянское влияние не выражается сполна указанными выше темными сторонами русской церковной музыки. Упрочение в ней лучших сторон его составляет историческую заслугу лучшего нашего «итальянца»—Бортнянского. Еще с детства выступавший на оперной итальянской сцене в качестве «примадонны», Бортнянский прошел последовательно все стадии новой для России итальянской школы, и для истории русского церковного пения является наиболее видным и всесторонним представителем нового стиля. Исторические условия, в которых приходилось раз-

виваться таланту Бортнянского, ясны уже из предшествующего изложения. Но он — первый русский композитор — специалист, овладевший всеми средствами современной ему музыкальной техники, каких до него русское церковное пение, как мы видели, не имело за всю свою историю. Школа эта была не русскою и потому не могла поставить творчество Бортнянского в органическую связь с запросами национально-музыкального характера, выдвинутыми предшествующей историей русского пения; но она поставила его во главу нового направления, сообщив ему задатки и энергию развития на будущее.

И воспитание, и жизненная обстановка, могли развить в Бортнянском только одно убеждение, что для русского церковного пения необходим тот-же стиль, каким располагала в то время западная католическая церковь в Италии. Как нельзя более, такое убеждение поддерживалось общим характером русского житейского быта конца XVIII в., особенно в царствование Екатерины II. По приглашению императрицы, что одно уже знаменательно, члены Синода посещали придворную итальянскую оперу, и ничто, к удовольствию императрицы, ни в малейшей степени, не выдавало их душевного протеста ни против приглашения, ни против того, что они видели и слышали. Наоборот, как заметила она однажды, — «Св. Синод были на вчерашнем представлении, и они хохотали до слез вместе с нами»... Это не были, конечно, слезы стыда, или плач об унижении церкви. Духовные композиторы прочно усвоили требования времени и сфер, и не задумываясь писали «Вечери твоея тайныя», как концерт на великий четверг, а «Да молчит», или «Днесь ад стеня вопиет», как концерты на день великой субботы. А императрица выражала характерное сожаление о том, что в церкви нельзя петь вокальные сочинения с сопровождением оркестра: «жаль, говорила она, что в церкви нельзя петь по причине инструментов».

Богослужение, как объединяющее целое для произведений отдельных искусств, призванных на служение церкви,

просто не принималось во внимание. Народность, как принцип музыкального творчества, не существовала. Высшей целью была своеобразно понимаемая выразительность, с одной стороны, идущая от стиля rappresentativo итальянской оперы, и звуковая красота и эффект—с другой, как требование, развитое до последней крайности вторым параллельным и очень сильным течением в итальянской опере XVIII века. И в самой Италии, где учился Бортнянский и другие наши духовные композиторы, церковная музыка, во второй половине века, переживала период упадка именно по причине большого влияния на нее со стороны стиля оперы, который в то время стал общим,—и театральным, и церковным стилем. Большинство наиболее талантливых композиторов Италии одинаково посвящали свои силы и церкви, и театру. Отсюда и в церковной музыке было полное господство виртуозности, как влияние оперы seria—с одной стороны, и—ослабление художественной работы, поверхность, внешний эффект при пользовании самыми несложными и избитыми формулами в области ритма и гармонии, как влияние оперы комической—с другой.

Ожидать при таком направлении вкусов вдумчивого отношения к богослужению было немыслимо. Отсюда преобладание и у наших «православных итальянцев», например, формы концерта. Тексты концертов большею частью произвольны; они представляют собою соединение нескольских стихов псалма, часто без всякой логической связи, и служат своего рода предлогом для использования поддающихся музыкальной характеристике моментов. Концерты польской школы в этом отношении стоят выше итальянских. В творчестве наших композиторов концерты—дань интересам вне-церковным: они должны были содействовать созданию того помпезного, торжественного настроения, которого в соответствии с общим духом времени требовал придворный этикет.

В этом отношении наблюдается исключительное явление. Композиторы, нуждаясь в текстах определенного содержа-

ния, не останавливались даже перед сочинением своих, новых текстов для концертов, приурочивая их к богослужению дней т. н. царских, когда весь смысл церковного торжества, по их мнению, сводился к гражданскому его значению. В царствования Елизаветы и Екатерины II литература таких концертных текстов выросла неимоверно, так что при Павле I в 1797 г. понадобился специальный указ Синода, чтобы «никаких выдуманных стихов, сочиненных по произволению» в пении не употребляли. Стóит привести несколько примеров.—«Приими благодарение наше, славимый в троице боже, и о них же благодарим, утверди и умножи нам милости твоя. Буди, господи, милость твоя на нас, якоже уповахом на тя. Даждь славу имени твоему, господи, и да посрамятся вси, злая являющии рабе твоей Елизавете, нами владеющей, и крепость их да сокрушится». Или—времен Петра III-го: «Играй, торжествуй, греми радостно, Россие, яко бог твой с тобою; растет в тебе и благодать его пресвятая: се благословил тя отныне толь святым и благодатным твоим монархом, в немже имаши истинную надежду благ твоих вечных. Взыграй убо благодарно, Россие, яко с сим будеши у всех блаженна во веки».—При Екатерине II пели: «Движи цевницу, Давиде, возьми глас и ликовствуй, возвыси гуслям бряцала, поющих собери лики, состави лики, да воспоют матерь божию вся колена земная с песньми и кимвалы. Воскликнем вси днесь, вси возопиим: владычице Марие, спаси благоверную императрицу нашу Екатерину Алексиевну», и т. д. — Появилось множество концертов «викториальных", поздравительных, веселых и т. п. самого несдержанного содержания, и как-бы в параллель к ним — в певческий обиход вошли «Отче наш» — птичка, «Отче наш» — песенка, «Милость мира»—lacrimosa, «Господи помилуй»—кабинетное, «Херувимская песнь»—светская, и так—без конца...

Правда, ни Бортнянский, ни другие наиболее видные представители тогдашней школы, не нисходили до этого искажения задач церковного искусства, но в массе оно

получило полные права и унижало, не менее, чем церковное пение, и самое музыкальное искусство.

Большинство сочинений Бортнянского—концерты, однохорные и двухорные. Девять десятых всего написанного им относится к этой форме. Уже это одно показательно; церковное пение в Бортнянском заплатило целиком дорогую дань историческим условиям времени. Итальянская школа, как это ни странно, отказалась даже от типа мессы, установленного в эпоху контрапунктических школ, и Бортнянский, а за ним и многочисленные последующие композиторы не писали целых литургий, ограничиваясь сочинением отдельных номеров (трехголосная литургия Бортнянского— не в счет). В этом случае школа Бортнянского должна быть поставлена ниже польской школы, композиторы которой, как Титов и др., все писали полные литургии, с сохранением единства стиля и настроения, и известные под названием «служб божиих».

Характер музыкального стиля Бортнянского как в концертах, так и в других сочинениях, не может быть иным, чем характер стиля его учителей — итальянцев. Концерт, как наиболее значительная форма, в современной итальянской школе сосредочивал на себе все внимание композиторов, почему в разработке его и сказываются все особенности этого стиля. Концерт обязательно содержит в себе несколько частей, которые, контрастируя одна с другой, дают композитору простор для широкого развития музыкального содержания. Кроме заключительной части, излагаемой преимущественно в форме т. н. фуги, а большею частью фугато, все другие пользуются разнообразными, по своему замкнутыми периодическими формами. В пределах этих форм мы находим употребление ансамблей двух, трех и четырех голосов, и голосов solo, камерные дуэты, противопоставление solo и tutti, полное использование колорита голосов, мастерство голосоведения, постоянную смену речитативного и ариозного стиля, иногда даже прямо разработанную до миниатюры арию. На этом разнообразии и

основывается, можно сказать, действие целой пьесы на слушателя. Руководящей нитью всегда является выделение контрастов настроения до степени кульминационного пункта пьесы. В изложении—господство такого-же точно драматического пафоса и виртуозности, какие служат отличительными признаками оперного итальянского творчества. Острый пунктированный ритм, частая перемена такта, маркированные ноты, мелодические украшения и др. тонкости музыкальной декламации, быстрые пассажи, а рядом—мягкая кантилена, богатая колоратура, — таковы основы этого стиля, в различных сочинениях приобретающие свою ценность и достоинство в зависимости от индивидуальной талантливости того или другого композитора.

Творчество Бортнянского в этом отношении не может быть поставлено высоко, так как в пределах этого стиля он мало самостоятелен и оригинален, даже в прямом и буквальном смысле этих слов. Кн. Одоевский прямо говорит: «можно указать в операх Галуппи целые места, перенесенные его учеником Бортнянским в наше церковное песнопение». А Ю. Арнольд дополняет этот отзыв словами: «Бортнянский склонен к мелодически-лирическому стилю, напоминающему неаполитанскую школу, или стиль Дуранте до того, что в сочинениях Бортнянского иногда встречаются даже мотивы самого Дуранте». Правда, эти мотивы нигде и никем не указаны, но не приходится сомневаться, что Бортнянский вырос до степени первоклассной фигуры только в силу условий русской музыкальной жизни и того уровня, на котором в его время покоилось наше церковное пение. У нас он занимает выдающееся положение потому, что рядом с ним нам некого поставить.

Если смягчить крайнюю резкость отзыва П. Чайковского о Бортнянском, что необходимо уже в силу неоспоримости исторической точки зрения на его дело, нельзя не признать правильности этой оценки Бортнянского по существу. Чайковский, имея в виду именно концерты Бортнянского, сказал: «Бортнянский был человек не бездарный и знаток хора,

но крайне бедный изобретением, однообразный до тошноты, манерный, пошловатый, а главное—до такой степени далекий от понимания настоящих потребностей нашей церковной музыки». — Тоже, но в более умеренных выражениях, сказал и Серов, назвав Бортнянского «слабым отголоском итальянцев Моцартовского времени». Этот отзыв справедливо было-бы считать за оценку всей нашей итальянской школы, не возлагая ответственности за уродливые явления, указанные в нем, на одного только Бортнянского; они резче и чаще выражены в сочинениях неумеренных и менее талантливых русских итальяноманов, как Ведель, Давыдов, Дегтярев, но сам Бортнянский повинен в них меньше, чем все другие. Он наиболее свободен от подобных упреков и скорее может дать основание считать его наиболее умеренным итальянцем, отрешившимся от крайностей стиля и обращавших—более других—внимание на близость музыки к тексту, хотя и нашедшую у него своеобразное выражение. В его концертах мы не найдем уже ничего подобного руладам, напр. Сарти, унизанным всеми вокальными ухищрениями, до трелей включительно. Наоборот, у Бортнянского не мало мест, способных возбудить, в натурах сантиментальных особенно, подобие мистического настроения. Это, конечно, потому, что Бортнянскому было вполне доступно понимание обычного церковного настроения молящихся.

XIII. Бортнянский—последний итальянец. Когда возникает мысль о влиянии Бортнянского на последующих композиторов, о создании им особой школы у нас,—является не мало недоразумений. Обычное представление выдает Бортнянского за родоначальника особого направления, якобы упрочившегося в нашем пении на продолжительное время; однако на вопрос: кто-же должен быть поставлен рядом с Бортнянским, как его последователи и подражатели, кого можно причислить к школе Бортнянского,—история не дает нам ответа. Таких композиторов не находится; наоборот—замечается совершенно иное. Непосредственно

за временем Бортнянского, с тридцатых годов, выступает ряд композиторов, занявших самостоятельное положение в историческом развитии русского церковного пения, приведших к торжеству новых идей в нем, а не поддерживавших школу Бортнянского. Таковыми следует считать Турчанинова, Глинку, Ломакина, Львова, которые все в своих работах шли более или менее не по дороге Бортнянского. Конечно, это не значит, что у Бортнянского совершенно не было подражателей: они были, но главным образом—среди третьестепенных авторов духовно—музыкальных сочинений. Можно указать ряд приемов в технике композиции, заимствованных некоторыми у Бортнянского, но такую форму подражания нельзя признать школой, под которой в историческом смысле разумеется органическое развитие созданного тем или другим композитором направления. Такого последовательного развития принципов творчества Бортнянского в истории пения мы не находим. На этом основании было-бы справедливо считать Бортнянского последним итальянцем, т.-е. композитором, закончившим период итальянского влияния, композитором, в сочинениях которого сполна выразились характерные особенности итальянского стиля с тем, чтобы никогда уже более не возвращаться к жизни в произведениях последующих авторов.

Век итальяномании отодвинул на последнее место и самые древние роспевы, и их гармонизации. Век Сарти не мог развить симпатии к безвестным работам по восстановлению мелодий, в корне противоречивших изысканному стилю. Неудивительно, что они были преданы забвению хорами, роспевавшими блестящие концерты; наоборот — удивительно, что в эпоху преклонения пред ариями и фиоритурами все-же находились, хотя и немногочисленные и мало заметные по своему положению, люди, дорожившие мелодическим наследием прежних веков. Весьма вероятно, что реакция итальянскому влиянию существовала и в XVIII в., хотя и не могла быть сильной. Древние монастыри, отда-

ленные от городских центров, придерживались певческой старины, и в большей или меньшей сохранности удерживали старинные напевы. Лишенные музыкально - образованных руководителей и вынужденные своим положением держаться старинных роспевов, монастырские хоры меньше всего могли увлекаться новым итальянским стилем и потому больше хранили традиции. Но за XVII и XVIII вв. и они не могли оставаться безучастными в выработке гармонических форм для древних роспевов. Это нужно особенно сказать о монастырских хорах югозападной России, где многоголосное пение явилось раньше, и где им невозможно было устранить себя от общемузыкальных влияний. Под этими влияниями на монастырских клиросах не могли не появиться своеобразные опыты гармонизации и больших древних роспевов, обязанные своим происхождением не единоличной только изобретательности регента, или талантливого композитора-самоучки из состава того-же хора, но и общему музыкальному инстинкту целого ряда народных певцов, которые, если не самостоятельно, то в атмосфере наличных влияний, производили строжайший выбор и устанавливали, всеми в их среде признаваемый и одобряемый, новый тип хоровой гармонизации. Эти хоры, свято хранившие первенство древних роспевов, не могли так легко и без попыток сопротивления разрушать мелодическую ткань их, как это случилось в мирских церквах под влиянием предпочтения чисто музыкальных интересов. Хоры монастырские могли быть склонными скорее к противодействию новейшим концертным влияниям, чем к пользованию ими при обработке древних мелодий; их не могла не удерживать от этого большая чуткость к различению стиля того и другого пения. Из монастырей южной России выделяется по своему значению для церковного пения монастырь Киево-Печерский, служивший центром церковной жизни всего края. Клирос этого монастыря естественно приобретал руководящее значение для остальных; на этом клиросе за XVII-XVIII вв. вырабатывалась многоголосная

форма для множества песнопений обычного в этом монастыре роспева, известного под именем киевского, и приблизительно на половину включавшего в себе песнопения старого знаменного роспева. Понятно, что стиль этого многоголосия коренился в общепринятых формах югозападного пения XVII в., но здесь он испытал влияние, исходящее не столько от польской науки и ее деятелей, сколько от музыкальных вкусов простых, народных южно-русских певцов—клирошан.

По сравнению с свободными композициями учеников польских композиторов и теоретиков здесь выработался своеобразный условный стиль гармонизации церковных роспевов,—общий для песнопений целого круга. Монастырское богослужение не могло иметь того особенного тяготения к сокращенным роспевам, которое отличает второе—общецерковное—течение. Наоборот, лучшим украшением монастырских служб могло быть пение установившихся издревле редакций большого роспева. Песнопения его в эпоху многоголосного пения, наряду с осмогласием обычного роспева, занимали в монастырском богослужении то-же место, какое в мирских церквах отводилось пению концертному и свободным композициям. И потому-то Киевский Печерский монастырь создал особый киевский роспев не только в форме одногоголосной, явившейся результатом долговременного употребления роспева в обычных ежедневных церковных службах.

Тоже самое, по существу, было и в великорусских церквах и монастырях. Были ревнители певческих традиций и среди духовенства; духовная школа также не могла не способствовать их живучести, и в конце концов,—именно в период крайнего господства концертной итальянской музыки, много раньше того, как началась, уже в XIX в., сознательная национализация русского искусства,— наши древние роспевы нашли свой отклик в упрощенных (а нередко и искаженных) формах т. н. обычного, многоголосного пения и множества простых гармонизаций, недаром в боль-

шинстве сохраняющих за собою имя «монастырских». Гармонизация здесь осуществляется по-народному—приемом сопровождения основной мелодии интервалом верхней терции, и подстановки, в местах ритмических акцентов, тоники образующихся таким путем трезвучий. Мелодия попадает в средний голос, верхний точно следует за ней, бас поддерживает движение. Такие гармонизации часто трехголосны и представляют собою излюбленный тип «старинного», «монастырского», «умилительного» пения. В них подлинная мелодия всегда искажена и обезличена опущением целого ряда звуков, а равно повышением или понижением звуков не укладывающихся в гармонию следования главных ступеней и препятствовавших подложению этих гармонических ходов. Общий характер таких гармонизаций и эти приемы непререкаемо свидетельствуют о самой тесной связи этого стиля с стилем кантов и псальм, из которых многие целиком перешли в наше пение под именем «монастырских» и «умилительных» (напр. «О, всепетая мати», или «Под твою милость»). Мелодии киевского, греческого, болгарского роспевов восприняли такую гармонизацию раньше других; за ними появилось большое количество таких гармонизаций местных роспевов и отдельных песнопений, так что составилась целая литература старинных переложений, и позже распространенных под именем софроньевских, лаврских, вятских, ярославских, ипатьевских, московских и т. п. Конечно, впоследствии и они меняли свои редакции, но в основе лежит именно указанный тип гармонизации. В качестве материала для подобного рода обработки предпочтение отдается т. н. позднейшим роспевам, и большой знаменный роспев выступает в этой роли только как исключение, подвергаясь обычно весьма значительным изменениям.

Лучшими образцами подобных обработок надо считать переложения, сделанные Бортнянским и Турчаниновым. Бортнянский не вносил чего либо нового в техническую сторону изложения; его делом было только одно: гармонически пра-

вильно и удобно для хора изложить уже употребительные переложения. Таковы—канон великого повечерия «Помощник и покровитель», «Под твою милость», «Приидите ублажим» и другие. Песнопение «Под твою милость» считается сочинением Бортнянского, или иногда—переложением с греческого роспева. Но это не так. Вернее, что оно целиком перешло к нам из напевов польско-униатских. В русских крюковых рукописях его во всяком случае нет, между тем в униатских оно встречается с этой мелодией уже с начала XVII в. то с славянским, то с польским текстом («Pod Twoją obronę»). Гармония здесь — гармония кантов и псальм. Второе песнопение—«Помощник и покровитель»—того же типа, но мелодия представляет искаженную и смешанную редакцию мелодий церковных роспевов, включая сюда даже и знаменный. Несомненно, что не Бортнянский виновник этого искажения; до него песнопение дошло уже в искаженной форме, так как давно стало употребительным наравне с «обычными», «малыми», «сокращенными» роспевами. Тем не менее, повидимому, Бортнянский и от себя прибавил не мало таких изменений, как в мелодическом, так особенно — в ритмическом отношении. Самая гармонизация здесь та же, что и в обычном пении; только в подробностях чувствуется рука большого мастера, который песнопению, обращавшемуся в клиросной практике у простых церковных певцов, придал художественную форму. Таковы и другие переложения Бортнянского. Стоит остановить внимание на преобладании среди них киевского и вообще южно-русского роспева. Стоит отметить близость общего типа гармонизации к стилю польских, юго-западных и южно-русских кантов, чтобы решительно утверждать здесь господство музыкальных влияний не великорусских собственно, а исключительно югозападных и малорусских. Бортнянский застал в Придворной Капелле господство малороссов в составе певчих и их руководителей, начавшееся задолго до него и окончившееся много после него. Обычным церковным пением Капелла не имела оснований

заниматься в этот период концертного и виртуозного засилья, но так как все певчие Капеллы знали обычный южно-русский напев, то он здесь и утвердился. Он был подвергнут здесь лишь новой гармонической переработке в согласии с требованием музыкально образованных руководителей придворного хора. Вместе с обычным пением сюда проникли и те излюбленные певчими малороссами отдельные хоровые церковные песнопения, которые у них на родине были наиболее любимы и распространены. Здесь, в Капелле, напевы эти и прошли через опытные руки директора Бортнянского, составив ряд известных теперь под его именем переложений. Он придал им такую форму хорового изложения, которая осталась образцом для последующего времени в отношении собственно вокально-хоровых требований. Но он не испытывал и не исследовал эти напевы со стороны их мелодической состоятельности и подлинности самой редакции, так как об этих элементах гармонизации время Бортнянского еще не возбуждало никаких вопросов, и не могло предъявлять к переложению никаких определенных требований.

О тех же самых исторических влияниях, здесь только что указанных, приходится говорить и при рассмотрении переложений прот. Турчанинова, составляющих следующий фазис гармонизации в истории русского пения.

Как Бортнянский своими переложениями зафиксировал общераспространенную клиросную форму гармонизаций в отношении стороны собственно гармонической и вообще музыкально-технической, так Турчанинов в своих переложениях отобразил требования того же клироса со стороны мелодической. Турчанинов, по его словам, с юных лет особенную возымел приверженность к нашей духовной музыке и с истинным наслаждением всегда слушал пение в Киево-Печерской Лавре. Оно трогало его до глубины души. «Я понял тогда, говорит он, что образование нашей древней музыки необходимо, и, чтобы сохранить всю красоту и величественность оной, необходимо удержать весь

мотив. Когда я усвоил себе все правила музыки и образовал свой вкус, то тем более начал находить в нашей древней духовной музыке мотивы истинно неземные, и, управляя хорами, много сделал переложений, не отступая от древнего напева и всецело сохранив оный».

В меру своего таланта и скромных музыкальных познаний, наблюдая всегда указанные им общие цели, Турчанинов утвердил своеобразную гармоническую форму для мелодий наших древних роспевов, которая удовлетворяла существовавшую в его время потребность в восстановлении прав древних роспевов, за XVIII в. оттесненных на второстепенный план. И так как его переложения оказались, действительно, способными к пробуждению внимания, то их историческое значение в известном смысле огромно, не смотря на то, что самый стиль их не отличается какими либо высокими музыкальными достоинствами. Высший смысл их в том, что они «не отступали от древнего напева», от него исходили, и не поступались им в пользу итальянской музыки в той степени, как другие распространенные в то время опыты.

В переложениях Бортнянского мелодия древнего роспева теряла вполне свою конструкцию, приспособляясь к гармонической ткани переложения и как бы растворяясь в ней; таже мелодия в переложениях Турчанинова сохраняла свои характерные мелодические обороты, и значительно реже подчиняла свое движение требованиям гармонической формы. В отношении главных приемов гармонизации оба дали нечто тожественное, у обоих гармония незначительна, однообразные ходы баса, постоянный параллелизм в верхних голосах,—ибо источником и для Бортнянского и для Турчанинова служило обычное клиросное исполнение древних мелодий. У них стиль тот-же, что был создан монастырскими и другими церковными хорами на основе многоголосия кантов и псальм. Турчанинов выше Бортнянского только в отношении степени сохранности мелодий. Эти главные приемы, так удачно использованные Турчаниновым,

утвердились в практике переложений, и последующие перелагатели предпочитали пользоваться ими-же.

Турчанинов гармонизовал уже не только мелодии малых роспевов, но и знаменного, и киевского; однако лишь единичные песнопения знаменного роспева получили удовлетворительную форму. Напр. догматики, песнопения образцовые в роспеве, совершенно неудовлетворительны у Турчанинова, так как и мелодический состав роспева нарушен, и гармония дана не отвечающая характеру мелодии. И не потому ли это, что до Турчанинова церковный клирос не посягал на столь высокие образцы знаменного роспева, и догматики всеми певцами исполнялись исключительно унисоном?

В предыдущем изложении мы попытались объединить направление работ Бортнянского и Турчанинова по переложению древних напевов, полагая, что для них обоих руководящим началом служило желание продолжить и развить далее ту форму гармонизации, которая сложилась в певческой клиросной практике русской церкви за XVII—XVIII века. Но при этом нами были лишь затронуты те причины, которые заставили упомянутых композиторов взяться за переложения. Следует думать,что были и более глубокие основания у этих деятелей отступить от господствовавшего концертного и виртуозного направления в сторону древних напевов. Действительно. Конец XVIII и первые десятилетия XIX в. были временем своего рода сознательной, хотя и слабой, борьбы с усиливавшимися влияниями западной музыки на наше церковное пение, причем борьба эта имела целью восстановление прав древних роспевов. Подобно отдельным литературным движениям XVIII в., пробивавшим дорогу для самостоятельной впоследствии русской литературы, и в области пения мы можем замечать известную последовательность событий, осуществлявших программу «восстановления древнего пения», как тогда говорили. Понятно, что задача эта возникла в связи с современными течениями общественной и народной жизни,

развитием русской литературы и общим состоянием просвещения. Нечто подобное замечается и в области светской русской музыки того времени.

С 1772 г. Синодом издаются нотные книги русских церковных роспевов для одного голоса. Событие, имевшее огромное значение для дальнейшей истории русского церковного пения. Последнее теперь было для всех представлено не только сочинениями Галуппи, Сарти, Бортнянского и др., но и полным (до известной степени) кругом древнего пения, получившего свой кодекс, хотя и в одноголосной форме. Интерес к старому пению должен был оживиться. Храмы, не имевшие хоров и довольствовавшиеся пением причетников, в издании этих книг увидели оправдание своей практики, и мало-по-малу сознание ревнителей старинного пения получило прочную опору для себя в новых изданиях. Наряду с этим и гармонизация древних роспевов приобретала в этих изданиях не подлежащую изменениям редакцию основного церковного пения, что было весьма важно в виду терявшейся уже к тому времени, среди множества вариантов, основной редакции.

Вслед за этим событием должно быть поставлено наблюдаемое с конца XVIII в. явление, когда в пределах самой придворной Капеллы, этого главного очага итальянщины, замечается отрицательное отношение к ней. Таковы— высочайшие указы с запрещением петь вместо киноника— концерты; из этого же источника проистекает появление переложений самого Бортнянского, равно издание Капеллой простого пения придворного напева и обучение ему в Капелле регентов. Сюда же следует отнести появление приписываемого тому же Бортнянскому «Проэкта об отпечатании древнего российского крюкового пения», где в сущности, идет речь о восстановлении прав древнего церковного пения. Затем — приглашение в Капеллу Турчанинова с целью поручить ему дело переложения, которое остается после того надолго одной из главнейших задач для последующих деятелей Капеллы.

Насколько глубоко уже время Бортнянского захватывает вопрос, показывает упомянутый проект. Самое отпечатание крюкового пения понимается здесь только как необходимое для дела условие восстановления подлинной, и обязательной потому для переложений, древней мелодии. Главная мысль проекта заключается в признании непререкаемой высокой ценности за древним русским пением, и в уверенности, что оно способно «возродить подавленный тернием отечественный гений, отчего явился-бы свой собственный музыкальный мир». Эта мысль прожила целое столетие и определяет собою смысл исторического движения в области русского церковного пения за весь XIX век. Очевидно, уже в то время наиболее чуткие к вопросам национализации искусства люди испытывали непреодолимое стремление к возвращению домой и в церковном пении. Замечательна лежащая в основе этого стремления мысль о роли «древнего» для «новейшего» и будущего; замечательна параллель, проведенная в проекте между национальной поэзией и национальной музыкой. «С древним пением, говорится там, мы должны тоже делать, что и с древним языком славенороссийским, который новороссийской словесности дал средства к быстрому и безпредельному распространению... Древнее пение, быв неисчерпаемым источником для образуемого новейшего пения, имелобы равную участь с древним славенороссийским языком, который породил гармоннозвучную поэзию». Правда, все это выражено в терминах XVIII века, но нельзя отрицать глубины самой мысли по отношению к церковному пению. Говоря словами одного оффициального документа о переложениях прот. Турчанинова,—«предмет сей по важности своей займет место в церковной истории нашей; в отношении к музыкальному их достоинству они произведут новую эпоху в Европе отличным и высоким характером музыки церковной». Конечно, «эпоха» была произведена не в Европе, а только в малых пределах русского пения, которое с этих пор твердо стало на пути к высоким здесь указанным целям.

XIV. Преемник Бортнянского по должности директора Капеллы Ф. П. Львов принадлежал к числу лиц, способствовавших разработке тех же вопросов. Он был убежденным сторонником «восстановления древнего пения», и по его инициативе был привлечен к этому делу прот. Турчанинов. Львов принадлежал к тому кружку лиц, который еще раньше занимался собиранием и изданием русских народных песен, результатом чего было появление известного сборника И. Прача, в который вошли песни, собранные двоюродным братом Ф. П. — Н. А. Львовым. Наконец, он сам оставил рассуждение «О простонародных русских песнях» и «О пении в России». В этой атмосфере пробуждающегося национального самосознания создались для наших композиторов побудительные поводы к занятиям древними роспевами и введению их в практику, если не взамен композиций свободного творчества, то наравне, по крайней мере, с ними.

Господство стиля Бортнянского в области свободной композиции было непродолжительно. Вскоре же после него в глазах последующих деятелей итальянская школа потеряла все свои преимущества и была объявлена отжившей. В настроении к ней произошла крупная перемена в связи с переменами, пережитыми русским обществом и всей вообще русской культурой с начала XIX века. Отечественная война, в литературе—Пушкин, а в музыке—Глинка, создали новые вкусы и потребности, а с Глинкой явилось и новое понятие «русской музыки». Когда в 1837 г. император Николай I пригласил в Придворную Капеллу в качестве учителя пения Глинку, только что давшего тогда русской музыке свою первую оперу, то просьба императора к композитору была выражена так: «Глинка, я имею к тебе просьбу и надеюсь, что ты не откажешь мне; мои певчие известны всей Европе и, следственно, стóят, чтобы ты занялся ими: только прошу, чтобы они не были итальянцами». Это—прямой упрек Бортнянскому; в Капелле продолжали дело итальянцев, тогда как время и

жизнь произнесли над ними строгий приговор. Кем, как не итальянцами, были до сих пор певчие Капеллы? Они были далеки от общего движения и бесплодно теряли время, оставаясь при старом искусстве прошлого XVIII века. Понятно и то, кем хотел видеть Николай I своих певчих, приглашая Глинку в Капеллу. Но Глинке не суждено было сделать для церковного пения то, что он сделал для светской музыки. Через два года после назначения в Капеллу Глинка ушел из нее, и стиль Бортнянского попрежнему оставался единственно возможным в церковном пении, тем более, что никакого другого центра, из которого можно было бы ожидать движения, кроме той же Придворной Капеллы, в России не существовало, и все равнялись по Капелле. В этом случае господство ее было равносильно господству музыки Бортнянского, но факт резкого осуждения ее в пределах того же самого учреждения, где она зародилась и выросла,— факт знаменательный: очевидно, отрицательное понятие итальянщины было выработано у нас уже в тридцатых годах, т. е. непосредственно после Бортнянского.

Факт приглашения в Капеллу Глинки принадлежит к разряду тех, которые ярко свидетельствуют о направлении тогдашних стремлений, и если результаты этого приглашения незначительны, то только потому, что в области напряженных чаяний и ожиданий выяснилось полное отсутствие серьезной работы над материалом, остававшимся не разработанным, не изученным, не понятым, не определенным. До сих пор в церковном пении господствовала традиция; все шло так, как заведено было исстари. Стиль гармонизации, при значительном теперь повышении интереса к древнему пению, коренился только в приемах церковного клироса, подправленных с точки зрения распространенной среди тогдашних композиторов и певцов церковных элементарной гармонической техники. Естественно, что Глинка не мог взяться за продолжение или даже улучшение такого стиля гармонизации своих предшественников;

к тому же быстро порвалась и внешняя связь его с Капеллой, что отдалило его от вопросов церковного пения надолго. Уже Турчанинову Капелла ставила большую и серьезную задачу: положить в гармонию все, что от Синода в один голос напечатано было, и он постепенно осуществлял эту задачу. Уход его из Капеллы только отдалял выполнение ее во всем объеме, но не уничтожал. Она всей своей тяжестью должна была лечь на то лицо, которое приняло теперь на себя руководство деятельностью Капеллы. С 1837 г. таким лицом является А. Ф. Львов (сын Ф. П. Львова); ему-то и пришлось решать серьезную историческую проблему изыскания наилучшей формы гармонизации древне-русских церковных распевов.

Но остановимся на положении Капеллы, как единственного учреждения, определявшего до известной степени характерный тип церковного пения для всей России. Положение это было упрочено деятельностью Бортнянского, который впродолжении тридцатилетней (1796—1825) службы в Капелле, успел сосредоточить в ней все главнейшие нити управления делом пения. Помимо того влияния, какое она должна была иметь в качестве образцового хора, Капелла в XVIII и начале XIX в. делается рассадником регентского образования. Понятно, как много обязано направление и школа Бортнянского распространением и влиятельностью тем ученикам Капеллы, которые по выходе из нее становились главными деятелями в области церковного пения на пространстве всей России. Сверх того, Капелла только одна в то время являлась издательницей хоровой литературы, представленной к тому же тогда почти исключительно сочинениями деятелей самой Капеллы. Сменивший Бортнянского на директорском посту Ф. П. Львов не был композитором и не мог активно направить дело церковного пения по какому-либо новому пути. И этот новый путь определился только уже в 50-х годах в произведениях следующего директора Капеллы, А. Ф. Львова.

XV. Историческая обстановка, в которой протекала жизнь и деятельность этого человека, была уже отличною от времен Бортнянского, и известный перелом в направлении творчества Львова был неизбежен вследствие влияний самой эпохи и современных настроений в художественной и музыкальной жизни России.

Итальянское влияние в музыкальной русской жизни естественно приводило к влиянию обще-европейскому, когда расширились рамки его, и когда в самой Европе оно было уже пережито и выражалось в новых формах французской и немецкой музыки. Обстановка, условия личной жизни Львова до вступления его в Капеллу не могли ввести его в близкие отношения к вопросам собственно церковного пения, и все музыкальное развитие его, характер его музыкальных симпатий и склонностей, особенно в первое время его деятельности, установился вне всякой связи с тем движением в сфере русского пения, которое было пережито им в предшествовавшую эпоху, как равно вообще — вне сферы церковной. В то время наиболее чуткие в музыкальном отношении русские деятели могли считать себя идущими в уровень с веком только при условии заинтересованности стилем Мейербера, Мендельсона, и других, большею частью, немецких композиторов, которые, усвоив основы оперной итальянской школы, тяготели то к романтизму, то к умеренному классицизму, а более всего к сглаживавшему индивидуальные различия эклектизму. Львов не миновал этой участи, так как его музыкальное дарование не отличалось оригинальностью и не могло избежать подражательности.

Жизнь Львова в тот период, когда устанавливаются склонности и определяется индивидуальность, протекла в путешествиях по Европе, так как он был назначен в свиту императора специально по делам «до вояжей относящимся». С 1829 по 1840 г. Львову пришлось совершить многочисленные поездки, часто весьма продолжительные, по западной Европе, причем главным местопребыванием его была

Пруссия и Австрия, и конечно, преимущественно—Берлин и Лейпциг. Здесь Львов вошел во вкус европейской музыки, здесь он имел сам большой успех, как выдающийся виртуоз-скрипач, а затем и как композитор. Здесь его учителем и другом становится Спонтини, и он вращается в кругу таких композиторов, как Мейербер и Мендельсон. В Берлине «вся музыкальная братия» наносит визиты Львову; на вечерах у него участвуют лучшие артисты—Тальберг, Плейель, Серве; он получает почетные дипломы от академий итальянских и академии пения в Берлине; в Дрездене он сам ставит свою оперу, а в Штутгарте и Вене его произведения исполняются в симфонических концертах.

В этой атмосфере находило свою жизнь и питало себя музыкальное дарование Львова. В ней он привык видеть высшее выражение музыкальной культуры. Естественно, что Львов навсегда остался верным себе и не покидал в своих работах той почвы, которая обеспечила ему успех в первые годы артистической деятельности. И в истории нашего церковного пения он остается проводником усвоенных им здесь взглядов и принципов. В параллель итальянцу—Бортнянскому за это именно Львов получил эпитет «немца» от таких русских деятелей, стремившихся к самобытности в церковном пении, как Глинка, князь Одоевский и другие. Глинка сказал: «Бортнянский был итальянец, Львов—немец», имея в виду даже не только свободные композиции Львова.

Эти последние, действительно, дают право именовать Львова немцем. Общий стиль их далек от стиля Бортнянского и итальянского стиля вообще. Он близок к тому блестящему эклектизму, который преимуществовал среди музыкальных влияний на Львова. В частности—он достигает своей цели не исключительно мелодическими средствами, как у наших итальянцев, а чаще всего переносит центр тяжести композиции в гармонию; пафос его произведений стремится стать настоящим драматизмом и не драматизмом арии, а драматизмом целого. И гармониче-

ский склад их уже не итальянский. В этом отношении характерны два концерта Львова — «Приклони, господи, ухо твое», и «Услыши, господи, молитву мою» — капитальнейшие нумера в духовно-музыкальном творчестве Львова. В них все, начиная с самой формы и до малейших приемов изложения, совершенно не самостоятельно, но за то все отделано соответственно широким требованиям музыки a là Мейербер. Не даром Львов с гордостью утверждал, что два эти концерта его alla capella заслужили полное одобрение Спонтини и Мейербера; как недаром и впоследствии он, в благодарность за «точное исполнение» его сочинений берлинским «Дом»-хором, написал херувимскую песнь № 2 и послал ее директору этого хора с немецким заглавным листом.

Какими же данными располагал этот человек для решения исторической проблемы изыскания наилучшей формы гармонизации древне-русских церковных роспевов? И прежде всего—мог-ли он стать на точку зрения необходимости традиционной гармонизации? Биография Львова дает решительный и отрицательный ответ: он свои музыкальные идеалы искал и находил в музыке светской, и преимущественно—немецкой. Русское церковное пение в его глазах представляло бедную музыкальным содержанием и заброшенную систему общей музыки, которой он надеялся придти на помощь своим авторитетом европейски образованного музыканта и признанного композитора. О доверии к традиционным формам, поэтому, у него и речи быть не могло: он мог усматривать в них только ряд несовершенств с точки зрения усвоенной им музыкальной системы. Система эта — система немецкой гармонии; ей выучился Львов у своего учителя Цейнера, и на всякую музыку с этих пор он мог смотреть лишь глазами своего учителя. Вся дальнейшая деятельность Львова позволяет точно установить, что за приматством усвоенной им науки он не различал уже ничего, проходя мимо даже наиболее,— казалось бы, — подходящей для дела Львова теории церков-

ных ладов и контрапункта. Но универсальности законов гармонии он настолько верил, что всю свою деятельность посвятил лишь «правильному,—с точки зрения этой науки,— приложению к древним напевам гармонии». В этой «правильности» приложения, т.-е. в этом соблюдении гармонических правил, он видел всю свою заслугу; посредством нее он думал устранить все возражения, которые посыпались против принятого им стиля гармонизации; ею он думал исчерпать всю сумму требований в этой работе.

Естественный с нашей точки зрения вопрос о допустимости приложения этой гармонии к русским церковным напевам, повидимому, даже и не возникал у Львова. И это весьма характерно. Все предшествующие опыты гармонизации могли, действительно, утвердить это положение; среди них не было ни одного, который напомнил бы о надобности здесь какого-либо иного стиля. С XVII в. западная гармония в своих примитивных формах была призвана для целей гармонизации древних роспевов; а непосредственно перед выступлением самого Львова наибольшую ценность снискали себе переложения Бортнянского и Турчанинова, где не было заложено никаких даже и намеков на возможность и необходимость для древних напевов какой-либо иной формы гармонизации. Поэтому неудивительно, если Львов, талантливый русский композитор, не располагавший ни традиционным пониманием «духа», склада древних напевов, ни результатами научных исследований, приступает к выполнению задачи с рессурсами развитого, но в сущности старого, ставшего уже «русским» гармонического трафарета, который господствовал здесь и до него. Таким образом, в области гармонии переложения Львова — только разновидность по сравнению со всеми до него существовавшими, и не в ней нужно искать историческое значение их. Взгляд этот, конечно, не исключает признания за переложениями Львова именно в гармоническом отношении известных достоинств, но он вполне определяет свойственный им гармонический стиль.

Львов заблуждался жестоко, но добросовестно. Принцип сохранения древней мелодии целиком, установленный еще до Львова, принимался им теоретически. В соблюдении его Львов хотел видеть даже свое превосходство, важное преимущество перед другими. Для того, чтобы иметь под руками подлинные древние мелодии, он не довольствовался печатными изданиями, а сверял помещенные там редакции с редакциями рукописей XVII в., причем поверка была чисто внешняя, показная, так как Львову было совершенно не под силу что-либо бóльшее. Достаточно сказать, что прием этот нисколько не обеспечивал сохранности мелодии в переложениях Львова: он извращал подлинные напевы по требованиям своего Молоха—«правильного приложения гармонии»—до конца путем изменения интервалов там, где они не повиновались гармонии немецкого хорала. И извращение это для Львова было возможно наряду с проповедью полной сохранности древних напевов. Получалась «правильная», т.-е. без ошибок против правил гармонических сочетаний гармония, но исчезал древний напев, или получал совершенно искаженный облик.

XVI. Усвоенный Львовым способ гармонизации был широко использован им на протяжении полного круга песнопений знаменного роспева, с настойчивостью и постоянством, достойными лучшей участи. Но все переложения Львова предавались забвению немедленно, после первого знакомства с ними певцов, простой слух которых противился усвоению искаженных мелодий. И это в то время, когда в руках Львова была сосредоточена вся власть над постановкой пения в хорах России. Как директор капеллы, Львов авторитетом закона и высочайших указов пытался ввести свои перемены во всеобщее употребление, но встретил решительное сопротивление. Распространилась молва, что Львов перепортил и исказил все наши древние напевы. Бывало и так, что молящиеся выходили из храма, как только хор начинал петь переложения Львова.

«И так, что-же, делает вывод прот. Разумовский, мелодия была выписана правильно, гармонические аккорды к этой мелодии также приложены были по всем правилам гармонического искусства. Казалось бы, из этих двух действий должен при исполнении происходить результат, удовлетворительный для слуха, а между тем новопреложенное пение в некоторых местах представляло не довольно точное и яркое сходство с древним церковным пением для привыкшего к сему последнему слуха». Спрашивается, отчего это? Вот вопрос, который в то время был одинаковой загадкой как для тех, кто поверял новые переложения, так и для самого автора их. Разрешение его лежало в научной разработке напевов, а за нее тогда не только не принимались, но об ней мало и думали. Это—скорее недостаток целой эпохи, а не отдельных лиц, которые по необходимости взялись прямо за средину веревки, и никогда не видали и не желали посмотреть на начало и конец ее.

Таким образом, знаменный роспев все еще продолжал напоминать людям, бравшимся за гармонизацию его, что они не знают его музыкального строения, и, прилагая новую европейскую гармонию к нему, не ведают, что творят и соединяют несоединимое. Мысль эта не появлялась у Львова, но некоторые современники его уже владели ею. Да и сам он в работах над древними роспевами приобрел не мало новых познаний о их устройстве и общих свойствах. Одним из таких приобретений является понятие о т. н. свободном или несимметричном ритме русского пения. Ознакомившись, во время своих занятий по переложению, с ритмической стороной древних напевов и обычного церковного пения, Львов не нашел в них существенного,—с точки зрения его музыкальных понятий,—признака музыкальной фразы, т.-е. правильного ритма, и потому должен был отказаться от периодической формы для переложений, а потом и для всякой музыки на слова церковных напевов.

Иной результат получился у Львова при обработке песнопений не знаменного, а греческого роспева. Так как мелодия греческого роспева обязана своим происхождением позднейшему времени, т.-е. XVII веку, когда у певцов южной России в известной степени уже развилось гармоническое сознание, то его мелодическое строение предполагает гармоническую основу, и, следовательно, не представляет особенно больших трудностей для многоголосной обработки. По существу, однако, все недостатки принятой Львовым гармонизации и здесь на лицо: изменения в подлинной мелодии, произвольное деление ее на части и перенесение таких частей в различные голоса по соображению с удобствами гармонизации, однообразие сопровождающих голосов и самой гармонии и т. д.

Стиль переложений Львова остался почти без влияния на последующих деятелей. Такова общая судьба всех более или менее крупных явлений в русском церковном пении, они остаются всегда обособленными, индивидуальными явлениями, не смотря на то, что фактически заполняют в практике весьма широкую область. Последние переложения Львова долго еще окажутся незаменимыми вследствие отсутствия напряженной деятельности в области обычного пения, пробавляющегося более всего литературой старинной. Но в те, шестидесятые годы, когда уже закончена была деятельность Львова, против созданного им направления началась серьезная реакция, ширившаяся и углублявшаяся с каждым десятилетием и приведшая к торжеству новых идей. Она питалась не только недостатками усвоенного Львовым направления, но проистекала из более глубоких основ. От эпохи итальянского влияния и через всю деятельность Львова красной нитью в содержании русского пения проходит преклонение пред чужим и преобразование своего по образцу чужого. В работах Львова это преклонение выражено необыкновенно ярко: «гармония составлена по правилам и не может быть иною»,— это слова русского композитора, не подозревающего даже

возможности для русских напевов иметь свой особый стиль обработки. Однако общий дух времени, общий наклон миросозерцания потребовал от деятелей, во всем подобных Львову, иного направления, и оно было найдено: в этом созидательная сила исторического процесса.

Не останавливаясь на отдельных, иногда мало заметных, проблесках нового движения в церковном пении, мы находим их сгруппированными в деятельности небольшого кружка лиц, объединенного искренней любовью ко всему исконно - русскому и желанием вывести и церковное пение на национальную дорогу, возвратить ему возможность самобытного развития. Главными деятелями здесь были прот. Д. В. Разумовский и кн. В. Ф. Одоевский. Каждому из них принадлежит особое значение в разработке вопроса о восстановлении русского пения, ибо каждый подходил к этому вопросу с своими особыми соображениями и планами. Прот. Разумовский,—типичный церковник, сторонник традиций церковного клироса и древних напевов,—счастливо соединил в своем лице эту любовь к ним с большой археологической эрудицией в столь специальной области. В многочисленных работах он напоминал своим современникам о забытом старом пении, достойном лучшей участи по своему историческому значению и традиционному употреблению. Значение его работ в том, что его сочинения были первыми серьезными археологическими и историческими работами по церковному пению, после которых этот предмет не мог уже быть признаваем незначительным по существу и не заслуживающим серьезного внимания; значение — в научной поддержке тех опытов «восстановления» церковного пения, которые и предприняты были в его время. Это поднимало интерес и тех, кто подходил к древним напевам с другими целями: история церковного пения становится с этого времени в роли деятельной пособницы для работающих над ними.—Кн. Одоевский, этот восторженный народник, заражал любовью к русской музыкальной старине, исходя из фактов подъема нацио-

нального русского искусства в области литературы и музыки. Многочисленные статьи и работы Одоевского убежденно призывали отойти в церковном пении от итальянского и немецкого стиля, и перейти к русскому; эти призывы возбуждали много сочувственных откликов. С направлением Львова Одоевский вел горячую полемику и особенно восставал против утвердившейся при Львове монополии придворной Капеллы. Она, эта Капелла, по его мнению, приносила огромный вред тем, что, пользуясь своей монополией, поощряла такие музыкальные сочинения, в которых наши напевы теряют безвозвратно и свое отличительное значение и свой художественный смысл. Он ставил в особый упрек Капелле то, что она не только не содействует, но, наоборот, всеми мерами тормозит начавшееся дело исследования и исторических разысканий в области пения, а предпринятым в кружке Одоевского опытам восстановления полагает прямой запрет, между тем как в них то и заключается одно из важнейших средств очищения нашей церковной музыки от позднейших примесей, наслоений и искажений. Он требует поэтому от правительства содействия в издании древних музыкальных памятников в той же мере, как оно содействует этому в других областях науки; требует не препятствовать спокойной и свободной разработке предмета и дать труженикам этого дела возможность представить на суд ученого мира различные опыты по сей части.

Одоевский был близок к Глинке и в беседах с ним старался выяснить, в чем заключаются отличия нашего древнего песнопения от западного, итальянского, наносного; какие технические признаки можно указать, как причину, почему всякий русский человек, которого ухо не совсем еще испорчено шарманкой или итальянской оперой, или подражанием тому и другому, и руководимый единственно внутренним чувством, слушая то или другое пение, безошибочно скажет: «вот это наше, настоящее, старинное, русское, великорусское», или — «это что-то не наше, не

так, неправильно». Ответы на эти вопросы представлялись и Одоевскому и Глинке только такие, что «по свойству церковных мелодий нет и места для диссонансов, нет даже ни чисто мажорного, ни чисто минорного рода. Всякий диссонанс, всякий хроматизм был-бы величайшей ошибкой и исказил-бы вполне всю самобытность наших церковных напевов и их строгий, всегда величественный и спокойный характер. Цветистый контрапункт, как равно задержания или синкопы невозможны; возможен лишь один контрапункт простейший, punctum contra punctum, и притом без всяких задержаний и без предъемов или антиципаций. Господствующего в переложениях придворной Капеллы септаккорда на доминанте наши предки и не слыхали; диссонансные интервалы нашими предками в гармонические сочетания не вводились... Глинка многое угадывал своим чудным музыкальным чутьем, но всего этого нам обоим было недостаточно,—для нашего полного сознания истины не доставало точки опоры».

Где было ее искать?—Этот вопрос и Глинка, родоначальник «русской» музыки, и Одоевский, а за ними и многие другие решили... по старому: искать ее нужно все-таки на западе, и именно в теории средневековых церковных ладов. Так повторяется история; так заканчивается попытка, действительно обещавшая сначала решительный поворот в русском пении. Одного энтузиазма и любви к русской древности для целей практических недостаточно: нужна действительная точка опоры. Но какие же могли быть тому причины, что эти русские люди, полные чистых намерений восстановить самобытное русское пение, опять отвели его в плен западному искусству?

Требования национального чувства упреждали развитие национальной культуры, а «древние греческие тоны», которые изучать Глинка поехал к Дену, оказались, по словам рьяного ученика, «еще богаты средствами и почти тоже самое, что наши церковные. Как знать, может быть они будут применены с пользой для отечественной церковной

музыки». Незадолго перед отъездом Глинки в Берлин он и Одоевский увлеклись строгостью стиля западных классических церковных сочинений, не один раз прекрасно исполненных под управлением Г. И. Ломакина в Петербурге,—и отсюда у них родилась уверенность в открытии и «точки опоры». Глинка сделал опыт переложения в ладах, строго сохранив древнюю мелодию и избежав всяческих диссонансов и септаккордов; за ним последовал Ломакин, оставив ряд переложений в этом стиле. Получилось нечто совершенно новое для русского церковного пения, не напоминавшее даже и в отдаленной степени наши старинные переложения Бортнянского, Турчанинова, или Львова. Получилось нечто, гораздо более «строгое», чем все, что было. «Строгость» стиля, суровость общего впечатления от таких переложений, была принята как выполнение идеальных требований от гармонизации. Западный строгий стиль в то время, уверенно можно сказать, был практически совсем неизвестен в России; к нему не обращалась и в нем не испытывала никакой надобности русская музыкальная жизнь того времени: издалека он и мог представляться весьма желательным. Исторических, эстетических и чисто музыкальных оснований к возможности его соединения с нашими древними мелодиями, впрочем, не трудно было найти,—недаром прот. Разумовский настаивал на «жизненном» значении подобных гармонизаций. Осуществляя те-же идеалы кружка, один из членов его, Н. М. Потулов, побуждаемый только соображениями и выводами чисто отвлеченными, но без всякого творческого порыва и внутренних музыкальных велений, приступает к механическому четырехголосному «положению» древних наших мелодий по правилам строгого стиля. Новизна строгих впечатлений от них, в связи с сохранением с пунктуальной точностью древних мелодий в них, принималась за доказательство осуществления идеалов кружка. Заблуждение было, однако быстро открыто при участии того-же неумолимого исторического агента, который признал неподходящим стиль,

созданный Львовым, т.-е. традиционного понимания напевов народной массой. Переложения Потулова так и остались своего рода ученым лабораторным опытом, свидетельствующим разве о чистоте намерений их автора.

XVII. Львов торжествовал. Фактически были распространены и находили радушный прием не подобные потуловским переложения, а то, что издавала Капелла. Первенство стиля Львова поддерживалось, однако, более всего причинами внешнего характера. Было уже указано на выдающееся положение придворной Капеллы, начиная с последних лет управления ею Бортнянского. Исключительное сосредоточение в ней регентского образования, духовно-музыкальной цензуры, нотоиздательства, успело сказаться быстро, и при Львове достигло особого значения. Этот властный директор Капеллы приобрел неограниченное влияние в сфере церковного пения, так как путем высочайших указов и повелений, внесенных потом и в свод законов, довел директорские привилегии до такой силы, что без санкции директора Капеллы никто в России не имел права именоваться регентом, никто не имел права не только напечатать, но даже и написать какое-либо духовно-музыкальное сочинение для всеобщего употребления, равно как никакой хор не имел права петь за богослужением из напечатанных уже сочинений те, которые не вошли в реестр «дозволенных» Капеллой к употреблению. В силу своего исключительного положения при дворе и полного доверия к нему государя, Львов считал себя одного ответственным за состояние хорового пения во всей России, и настолько упрочил указанные права за занимаемым им постом директора, что от сороковых до восьмидесятых годов развитие церковно-музыкального творчества определялось лишь рамками «дозволенного» Капеллой. Сам А. Ф. Львов действовал в этой роли до 1861 г., когда вышел в отставку, но в отношении соблюдения прерогатив директора Капеллы нашел себе еще более решительного преемника в лице Н. И. Бахметева (1861—1883).

Достаточно сказать, что в рассылаемых для руководства регентов «списках нотным сочинениям, разрешенным к употреблению при богослужении» напр. 1871 г. мы находим произведения всего лишь шести композиторов, в том числе—Бортнянского, Березовского, Макарова (певчий Капеллы), Грибовича (учитель пения Капеллы), Львова, и Воротникова (учитель пения Капеллы), т.-е. все та же литература на протяжении полустолетия. Ничего другого петь не полагалось. Даже для концертных исполнений отступления от «закона» не дозволялось: в шести концертах самой Капеллы, напр. в 1847—48 г. были исполнены исключительно сочинения Бортнянского, Галуппи, Макарова, Сарти, Львова и Воротникова. И только те-же авторы фигурируют в концертных программах Капеллы в 70-е годы с прибавлением еще разве только «песнопений из Обихода».

Писать церковную музыку при таких условиях было невозможно; ее попрежнему могли писать только сами директора Капеллы, да состоящие в ближайшем подчинении им. Кроме Львова, за это время мы и имеем такого композитора в лице Бахметева, который лишь подчеркнул в своих сочинениях еще резче все недостатки стиля Львова, доведя до крайности его гармонические эффекты, якобы в целях «изъяснения смысла речей звуками, более приближающимися к природе и доступными понятиям и чувствам каждого молящегося», как он сам говорил. Затем—Воротникова, Ломакина, Виноградова, в пределах принятого и допускаемого Львовым стиля давших ряд хороших композиций гармонического склада, большей частью с стремящейся быть «естественной» фразировкой, но не возвышающихся, однако, в целом над уровнем того-же «дозволенного» и «одобренного».

Иных веяний в русскую церковную композицию пока ниоткуда не проникало. Могучее развитие русской светской музыки, начиная с Глинки, нисколько не отразилось на церковной за этот период ее существования. Причины—в полной обособленности исторически упрочившегося чужого

стиля от связи с народным творчеством в форме народной русской песни, которая легла в основу развития музыки светской. Для церковного пения считалось возможным, как видим, обращение на иноверный и иномысленный запад, заимствование оттуда и форм, и стиля, но заказаны были все дороги к русскому. Церковная композиция шла совершенно обособленно даже от того материала церковно-народного творчества, который так естественно искал сближения с нею, т.-е. от так называемого простого пения, местных роспевов, старинного монастырского пения, и т. п. Монополия Капеллы заслоняла собой свободное развитие возможного нового стиля, и некоторая перемена совершилась только позднее, когда в 80-х годах во главе Капеллы явились новые люди, и когда монополия ее должна была прекратиться.

Но за этот период росли и семена, брошенные деятелями из кружка кн. Одоевского. Они все еще стояли на прежней платформе строгого стиля. Разрывать с строгим стилем в данном случае могли-бы деятели, создавшие в противовес ему иную «точку опоры», открывшие ее именно в области своей-же русской музыки, но не могли разрывать с ним те деятели, которые, руководясь обще-музыкальными целями, в своем распоряжении не имели ни научно-разработанной системы русского церковного пения, ни практически традиционного проникновения в особенности его устройства. Таких деятелей в возможности использования строгого стиля для русского пения убеждала параллель, наблюдаемая ими в истории западной церковной музыки, где она достигла полного расцвета путем развития строгого стиля на основе древне-церковных напевов.

И потому, нужно думать, история русского церковного пения до самого последнего времени не покидает только что указанного направления, и можно назвать ряд лиц, убежденных, что для нашего пения и не может быть никакого другого выхода, кроме обращения к средствам строгого стиля. В начале 80-х годов П. И. Чайковский

пытался, по его собственному выражению, «возвратить нашей церкви ее собственность, насильно от нее отторгнутую», путем гармонизации древних напевов в строгом стиле. Его ученик, С. И. Танеев, в переписке с которым Чайковский делился своими взглядами на дело гармонизации, говорит, что «существенной разницы между грегорианскими и нашими мелодиями вовсе нет». С этим был согласен и сам учитель. «Мы можем прямо приложить учение европейских контрапунктистов к нашей музыке, ибо основание, на котором они творили, совершенно сходно с тем, которое мы имеем под рукою». Еще более решительно на необходимости обращения к строгому западному стилю настаивает Г. А. Ларош, который, конечно, еще много меньше Чайковского и Танеева знаком с подлежащим обсуждению материалом—русскими церковными напевами. Его «заветным желанием является введение в русскую церковную музыку стиля, обыкновенно называемого палестриновским, так как строгий стиль есть единственно пригодный и желательный для русской церковной музыки».

Правда, эти лица имеют в виду уже не потуловские трезвучия и консонансные аккорды, а весь строгий стиль в целом. Руководясь музыкальной точкой зрения, они высоко ценят мелодический склад напевов и находят в нем неистощимые и неиспользованные средства, могущие привести к созданию своего особого стиля в параллель грегорианскому хоралу. Поэтому они, как это и сделал впервые Чайковский в своем переложении, допускают широкое применение имитаций отдельных фраз (преимущественно с сохранением интервалов темы) в различных голосах, пользуются прямо контрапунктическими элементами, даже свободным употреблением церковных ладов, так что их стиль решительно нов для русского церковного пения, и ему нельзя отказать даже в благотворном влиянии на дальнейшие опыты гармонизации. С большими или меньшими отступлениями от предписаний западных теоретиков строгого стиля у нас продолжала укрепляться вера в пло-

дотворность пользования им, и целый ряд авторов позднейших примыкает к этому своеобразному, выработавшемуся уже у русских композиторов «строгому стилю».

Все эти опыты, однако, ни в какой мере не могли способствовать осуществлению идеалов того «русского музыкального мира», о котором мечтает «Проект» Бортнянского. Эти деятели оказывались по нему скорее теми «путешественниками, которые идут вдаль пить мутную воду, презирая пред собой текущий чистый и прозрачный источник», и которых потому он назвал «рассеянными». Не был-ли таким рассеянным путешественником уже Глинка, старавшийся, по его собственному выражению, «проложить хотя тропинку к нашей, т.-е. русской, церковной музыке», а в действительности отправившийся по проторенной дороге в Берлин к Дену изучать западные церковные лады? Не были-ли таким-же рассеянными людьми и все те, кто, как Одоевский, Потулов, Чайковский и др., искренно желая дать самобытное русское направление нашему церковному пению, увлекали его в подчинение чуждой дисциплине старого стиля?

XVIII. В восьмидесятых годах к интересам русского церковного пения близко подходят два видных русских композитора—М. А. Балакирев и Н. А. Римский-Корсаков, ставшие во главе Придворной Капеллы. Самое назначение их в Капеллу обыкновенно ставится в связь с известным уклоном художественной жизни при Александре III и как бы подчеркивает ожидание нового уклона и в области церковного пения. Тогда-же в Капелле возникло соответственное предприятие: при участии всех лучших местных сил, во главе с Балакиревым, решено было издать новую гармонизацию песнопений всенощного бдения. В основу работы были положены подлинные древние роспевы, но—опять таки—лучшим стилем гармонизации был признан все тот-же неизбежный строгий стиль. Даже Н. А. Римский-Корсаков был убежден, что, издав «Всенощную», они «открыли всем глаза на правильную и естественную гар-

монизацию напевов Обихода». Нам понятен смысл слов: правильная и естественная гармонизация; за «правильность» ее ручались имена Балакирева и Римского-Корсакова, но за «естественность» ручался лишь все тот-же строгий стиль.

Правда, Н. А. Римский-Корсаков, приглашенный в Капеллу главным образом в качестве музыкального педагога, не был расположен присоединить к своему имени значительного русского композитора еще и мало почетный титул церковного композитора, но обстановка, среди которой он вращался в Капелле, не могла не вызвать его и на самостоятельные опыты духовно-музыкального сочинительства, и здесь, конечно, ему было больше оснований проявить свою художественную личность, чем в коллективной работе «Всенощной». Так, в 1885 г. появляется в свет ряд переложений древних напевов, где замечаются уже некоторые новые черты как для самого Римского-Корсакова по сравнению с другими его духовно-музыкальными сочинениями, так и для всей остальной литературы духовно-музыкальных переложений вообще. Новизна эта не была бьющей в глаза и эффектной; она выражалась в применении таких приемов обработки древних церковных мелодий, которые, если не воспроизводили вполне, то по крайней мере ясно намекали на характерный, принятый в кружке русских композиторов, (т. н. кружке Балакирева) стиль для обработки русских народных песен. Русская народная песня здесь приобрела право господства, ей были посвящаемы труды по «стильной» ее обработке, в которых деятельно участвовал сам Римский-Корсаков. Поэтому неудивительно, если он теперь включил и церковные «песни» в ряд тех, которые подвергал определенной форме обработки. Это было так естественно для Римского-Корсакова. Случайно обратившись к церковной композиции, он мог писать либо вполне свободные сочинения в установившемся до него стиле (и таких он написал не мало), либо гармонизовать древние мелодии в стиле строгом (Всенощная), либо — наконец, попытаться внести в обработку их хотя самые элементарные, но ха-

рактерные приемы русской музыки. Сначала дело шло исключительно о приемах, так как сам автор не придавал своим работам по церковному пению какого-либо серьезного значения. В 1885 г. были напечатаны «Да молчит всякая плоть», «Се жених грядет» и «Чертог твой»,— три переложения, которые необходимо поставить в начало, во главу этого ряда многочисленных потом работ других авторов, который простирается до последнего времени, и который вырос в целое направление.

Особенностей в переложениях Римского-Корсакова немного, но—во всей предшествующей литературе нет примера, чтобы церковное песнопение, тем более на мелодию древнего роспева, взятую из церковных книг, было представлено в форме хоровой песни, с запевами по стихам то одного, то двух и трех голосов. У Римского-Корсакова это именно так в «Да молчит». Вступающий после запевов хор то буквально воспроизводит их мелодию, то несколько варьирует ее, но всегда сохраняет тесную тематическую связь с запевами. Текст не отступает от этой формы, и если иногда не повторяет точно слов запева за невозможностью сделать это, то во всяком случае сохраняет единство содержания в части запева и части хора. Во всей предшествовавшей литературе мы не найдем примера, чтобы гармонизатор осмелился отказаться хотя на время от гармонии, чтобы вести подлинный напев параллельно октавами в двух, трех голосах в сопровождении только терций и секст, т.-е. именно так, как практикует это церковный клир при пении только духовенством исполняемых песнопений. Так сделано в «Се жених» и «Чертог твой» Римским-Корсаковым. Во всей предшествовавшей литературе, затем, мы не найдем при обработке мелодий, или тем более в самостоятельных сочинениях, таких характерных народных приемов, как напр. пустые квинты, или заключения в унисон, или аккорды без терций. У Корсакова это дано впервые.

И пожалуй—только; в остальном все обычно, просто и не ново; автор даже не сохранил древней мелодии цели-

ком, позволил себе видоизменять ее, но общий характер напева от этого пострадал немного, так как существенное в нем на лицо. Общий склад гармонии—больше от строгого стиля, есть даже имитационные вступления голосов, но есть и септаккорды и даже хроматизм. Одним словом, не заметно особой преднамеренности в работе, как будтобы автор дал здесь все, что для подобных работ уже давно было принято и общепризнано. Надо сказать, что все эти новые черты лишь намечены в переложениях, не развиты, эскизны, как будто автор обронил их мимоходом. И тем не менее позволительно эти работы поставить во главу угла того направления, которое вместе с ними утвердилось в русском церковном пении. В них заложены все существенные черты, получившие в дальнейшем свое развитие и приведшие к установлению нового стиля как для переложений, так и для самостоятельных церковных композиций. Они открыли глаза на возможность сближения склада духовно-музыкальных произведений с складом русской музыки народнической школы. Они дали много новизны и внесли известную свежесть, необычность, характерно русский элемент, которого до сих пор так недоставало церковным произведениям, и о котором так мечтали предшествующие деятели. Они сделали возможным участие в развитии русской церковной музыки для виднейших светских русских композиторов, которые доселе не могли и не умели находить применения своего обычного стиля в церковной музыке.

Таким образом, опыты переложений Римского-Корсакова решительно ставят новую в истории русского пения проблему—сближения древних церковных напевов с русской народной песней. Признается полная правоспособность установившегося в русский музыкальной школе стиля обработки народных песен придать обработке и древних церковных напевов русской народно-музыкальный характер. «Очищение нашей церковной музыки от иностранных элементов»—историческая задача русского пения с Борт-

нянского; изыскание способов «сделать нашу церковную музыку народной, русской, своеобразной», о чем ратовал кн. Одоевский и др.,—суть всего национального движения за XIX век, и только в опытах Римского-Корсакова можно впервые находить ряд признаков такого «очищения» и «своеобразия». Одинокие опыты его, конечно, такими-бы и остались надолго, если бы среди деятелей церковного пения умерла самая идея, брошенная «Проэктом» Бортнянского, продолженная работами Турчанинова и литературно развитая кружком кн. Одоевского. Но она—в том порука истории—обладает жизнеспособностью и находит выход при благоприятных условиях и обстановке.

XIX. В области свободной композиции поворот к новому произошел несколько раньше. К концу семидесятых годов гнет духовно-музыкальной цензуры Капеллы достиг своей крайней степени. Бахметев не разрешал к печатанию сочинения не в его духе, хоры пробавлялись литературой начала века. Для многих такое положение дела казалось невыносимым, но путей к изменению не было. Существовавшее в Москве музыкальное издательство П. Юргенсона предложило П. И. Чайковскому написать что-либо для церкви, с тем, чтобы напечатать это не в России, а заграницей. Чайковский написал «Литургию» Ор. 41, а Юргенсон нашел средство обойти цензурный закон, и получил цензурное разрешение не от Капеллы, а от Московского Комитета цензуры духовных книг, который рассмотрел только молитвенный текст. Бахметев решительно встал на защиту Капеллы и требовал немедленной конфискации всего издания, тем более, что в «Литургии» он нашел «песнопения чисто оперные, лишенные всякого церковного элемента, музыку, которая неизбежно произведет соблазн в молящихся». Когда этот инцидент стал предметом обсуждения в высших инстанциях, до Сената включительно, то выяснилось, что Капелла в толковании существующих законов пошла дальше, чем следует и присвоила себе права, ей никем не предоставленные... Сенат

нашел, что действия Бахметева не могут быть признаны правильными, и многолетний гнет цензуры был сломлен; открылась полная возможность более свободного подхода к духовно-музыкальному творчеству.

Сама «Литургия» Чайковского, — это не более, как первая попытка внести свежую струю в застоявшуюся с тридцатых годов атмосферу церковной русской музыки. Здесь все было ново для духовной литературы, Чайковский нашел новые слова, новый язык, искренний, простой, содержательный и понятный. Он не искал для сочинения своего какого-либо особенного стиля, он написал его так-же, как написал-бы, например, ряд больших хоров на религиозные сюжеты. Но он отступил от ставшего шаблонным «церковного» стиля, не стесняя духовного композитора в ущерб его художественной свободе. И если самый факт появления «Литургии» Чайковского оказался столь богатым по своим последствиям для установления именно художественной свободы в области духовной композиции, то не меньшее значение имеет этот опыт выступления именно Чайковского, как композитора во всеоружии современного музыкального мастерства. Это значение оттеняется общим низким уровнем церковной композиции, которая не могла выйти из устарелых и узких рамок Львовского стиля. Чайковский силой своего музыкального авторитета в буквальном смысле обогащает церковную музыку и убеждает всех, что она должна и может быть на высоте общехудожественных требований. В этом смысле выступление Чайковского было очень важным; после него наши русские композиторы не могут уже считать церковно-музыкальное творчество уступающим по своему значению и важности обще-музыкальным задачам, и они действительно не отказываются за последующее время от применения своих сил и талантов на служение музыке церковной. Такое участие за последнее время привело уже к необыкновенно плодотворному развитию художественной русской церковной музыки, причем большинство композиторов ис-

ходили в своем творчестве именно от стиля «Литургии» Чайковского. Однако и здесь нет строгой преемственности стиля между работами позднейших композиторов и предшествующим развитием свободного церковно-музыкального творчества, как нет и таких индивидуальных произведений, которые можно было-бы положить во главу уже нового направления. Движение русской церковной композиции определяется как-бы случайными причинами, и—надо сказать, что до настоящего времени в нем не выработалось принципиальных устойчивых элементов русского церковно-музыкального стиля.

XX. За последние годы XIX века и ближайшие к нам XX-го должно быть отмечено еще лишь одно глубокое движение в церковной музыке, проявившееся в творчестве целого ряда современных композиторов, иногда объединяемом в духовно-музыкальной литературе понятием «нового направления» и связанном идейно, или даже и жизненно, более всего с направлением и деятельностью московского б. Синодального хора и училища церковного пения. Реформированное в 1886 г., это училище взяло на себя, выражаясь языком оффициального акта, «направление к преуспеянию в духе древнего православного церковного пения» и привлекло к участию в этой работе ряд лиц, упрочивших идею возрождения русского церковного пения путем сближения с стилем русской музыкальной школы.

Не останавливаясь на подробностях далеко еще не закончившегося процесса формирования этого нового направления, продолжавшего вырабатывать наиболее ценный тип «восстановления древних напевов», можно привести лишь краткую характеристику главных устоев, на которые опирается данное направление, принявшее на себя осуществление заветов прошлой истории русского церковного пения.

Отрицательные результаты предшествовавших опытов гармонизации, начиная с Бортнянского, выяснились постепенно в сознании деятелей под влиянием возраставшего интереса к древним напевам. Мысль о необходимости

создания на их основе «собственного музыкального мира» оказалась настолько сильной, что удовлетворение могли доставлять лишь те опыты, которые от общепринятого чужеземного стиля отходили возможно дальше в сторону музыкально-национального характера. С тех пор, как могучее развитие русской музыки твердо поставило самый принцип национальный, наше церковное пение жадно устремляется за достижением того-же идеала. Самобытность стиля русского церковного пения в его древних роспевах признается достаточной для того, чтобы рядом с русской музыкой светской стало и русское — уже в специальном смысле этого слова — церковное пение. Признав предшествовавшие опыты односторонними и недостаточными, церковное пение за XIX век переносит центр тяжести движения в вопрос национальный и стремится вовлечь древние церковные напевы в такого-же рода участие в создании национальной церковной музыки, какое параллельно занимает в области светской музыки русская народная песня. К разработке русской церковной музыки прилагается тот же исторический метод, какой привел к вполне благоприятным результатам русскую светскую музыку, так как на основе музыки европейской она развивалась в совершенно определенный национальный тип.

И русская церковная музыка путем применения опыта светской должна была обеспечить себе возможность такого же развития. Поэтому одним из главнейших элементов новой русской церковной музыки становится широкое использование мелодий древних роспевов в качестве не столько cantus firmus'a для гармонизации, сколько в качестве высшего критерия стиля, критерия, властно определяющего и мелодический материал, и формы многоголосного изложения его. Если признать, что уже Римский-Корсаков близко подошел в своих опытах переложений к попытке такого своеобразного понимания мелодий древних роспевов и дал элементарную форму их соответственной обработки, в смысле идеализации приемов русского

хорового исполнения, то новое направление в дальнейшем значительно развило подобное отношение и достигло положительных результатов.

Существенно новым для церковного пения здесь явилось именно обращение с мелодическим материалом древних роспевов; его перестали привлекать только в качестве предлога для гармонических ухищрений, чем он был до сих пор, и почему он в таких сочинениях оставался сухим и безжизненным, чрезвычайно скупо раскрывавшим свою мелодическую содержательность (даже и у Римского-Корсакова). В новых опытах он стал более живым, гибким, он обнаружил необыкновенную силу выразительности и красоты, так как его освободили от обязательного «приложения» к нему гармонии, стали привлекать его к более действенному участию в формировании всего сочинения в совокупности. Ему предоставили свободное развитие в формах, более отвечающих его мелодическому складу, и древний напев здесь вырос скорее до значения музыкальной темы, подлежащей именно тематическому развитию, что и создало совершенно иной стиль для переложений, а по образцу их—и для самостоятельных сочинений на темы древних напевов. При таком обращении исчезла скудость применявшихся ранее музыкальных средств, и настала пора настоящей художественной реставрации древних напевов, чем и являются лучшие и наиболее крупные произведения виднейших авторов этого направления (главным образом— произведения А. Д. Кастальского, «Всенощное бдение» С. В. Рахманинова, и др.). Открылась возможность стильной обработки подлинных мелодий, и вместе с тем возможность создания новых мелодий в том же самом стиле. Русская церковная музыка получила возможность,— оставаясь в пределах исторически сложившегося типа,— выйти на широкую дорогу свободного творчества, и, не разрывая резко в этом случае с своим прошлым, она уже вовлекает историческое наследие в условия современной музыкальной жизни и творчества.

Увлечение церковных композиторов этим элементом национализации вполне понятно. Русская музыка имеет множество превосходных образцов обработки народных мелодий, они стали популярными, общеизвестными; поэтому примененные в них приемы, будучи приложены к обработке церковных мелодий, больше всего склоняют мысль церковных слушателей к признанию таких обработок типично русскими, т.-е. осуществляют фактически русский церковный стиль. Древние церковные мелодии подвергаются обработке как народные «песни», или народные «хоры», по типу, установившемуся в художественной литературе (Бородин, Мусоргский, Римский - Корсаков др.), и только этим способом во мнении многих сохраняют за собой признак «народности». Другого исхода для них в настоящее время быть не может. Это потому, что «русскими» мы можем считать только те признаки, которые кристаллизовались, как таковые, в русской народной музыке. Только по ним, и по сравнению с ними мы расцениваем всякую музыку—народна она, или нет; другого критерия наша история не выработала, и само в себе наше церковное пение русских национальных, народных признаков не заключает. Смысл всякого сближения церковных напевов с народной песней должен быть таков: церковные напевы только стали русскими и народными, обрусели, исключительно в том смысле, в каком «русским» и «народным» стал на Руси, например, православный храм, икона, риза и епитрахиль, и все богослужение. Т.-е.—они стали русскими путем долговременного применения и традиционного усвоения, но сущность их попрежнему осталась заимствованной и непретворенной.

В этой краткой характеристике главных устоев нового церковно-музыкального направления нельзя пройти молчанием еще один из элементов русского церковного стиля, который заимствуется с одной стороны из прямых указаний церковного устава относительно пения, а с другой—традиционных форм храмового, богослужебного пения цер-

ковного клира. Таковы—пение с канонархом, речитативы с мелодически развитым заключением, запевы, припевы и т. п., или клирное пение величаний, тропарей и других песнопений в характере народно-русском, иногда даже и утрированном. Синодальный московский хор, преемник хора патриарших певчих дьяков, предназначен был для пения в Большом Успенском соборе. Собор этот издревле хранил в ежедневном употреблении свой особый древний роспев, находящийся в ближайшем родстве с знаменным роспевом, и, следовательно, хор, поющий в соборе, был до известной степени связан исторической певческой традицией. Конечно, сила этой традиции не была всегда настолько прочной, чтобы противостоять увлечениям различными течениями в церковном пении, но она была, и этого было довольно, чтобы наиболее чуткие люди, входя в соприкосновение с пением в этом храме, руководились этой традицией, старались теми или иными мерами оттенить ее. Такая заботливость вытекала как из уважения к древнейшему храму — святыне Московской Руси, свидетелю ее церковной истории, так и из эстетических оснований, обусловливающих требование известной гармонии между характером пения в соборе и характером церковно-исторического облика его. Собор руководился особым уставом чинослужения, отступлений от которого быть не могло, почему пение хора проходило в полном подчинении предписаниям, например, относительно гласового пения, количества стихир, пения «на подобен» и т. д. Значительное большинство русских храмов давно уже утеряли всякую связь с уставной дисциплиной и узаконили здесь полный произвол; между тем пение, лишенное этой основы, оторванное от коренного типа русского богослужения, естественно обрекает себя на полную безпринципность в отношений уставной дисциплины, что не может не отражаться отрицательно и на чисто музыкальной стороне его. Недостаточная согласованность настроения музыкальной пьесы с характером и смыслом того или иного богослу-

жебного акта особенно резко выступает в обработках древних роспевов, которые, разве только за немногими исключениями, всегда полны типичных богослужебных настроений и связи с характером содержания и значения текста. Поэтому внимательное отношение к этой стороне церковного пения необыкновенно усиливает значимость самых напевов: они приобретают особый смысл, повышающий богослужебное значение музыкального их изложения. Не безынтересно отметить, что необходимость тесной связи с богослужением была ясно сознаваема лучшими церковно-музыкальными деятелями последнего времени, и, например, П. И. Чайковский не без глубоких оснований говорит о себе, что он живо чувствует надобность серьезного поворота от того «ложного» направления, которое привело русскую музыку к утрате «первоначального характера и органической связи со всей обстановкой и общим строем богослужения».

Итак, русский церковно-музыкальный стиль в позднейшей своей форме осуществляется новым направлением посредством целого ряда элементов, почерпаемых им во-первых—в характерном мелодическом и ритмическом облике наших древних напевов, их типичных оборотах и формах; во-вторых—в общем стиле народной русской песни, какой она является и сама по себе, и в обработке ее русскими композиторами; в третьих—из сближения приемов духовно-музыкальной композиции с таковыми же приемами общей музыки, установившимися в русской музыкальной школе; в четвертых — из указаний и традиций обычной богослужебной певческой практики.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ.

Аввакум, протоп. 17, 36, 46.
Агата Грушецкая 56.
Александр III 107.
Алексей Михайлович, царь 35, 36, 51.
Андреевский монастырь, около Москвы 43.
Аненайки 36—37.
Арайя, Франческо 67.
Арнольд, Ю. 77.
Арсений, грек 35.
Бавыкин, Н. 61, 62, 63.
Балакирев, М. А. 107, 108.
Баскаков перевод 22.
Бах 65.
Бахметев, Н. И. 103, 111, 112.
Бахусова песня 67.
Бекетов 71.
Беляев 63.
Березовский, М. С. 72, 104.
Болгарский роспев 52, 82.
Бородин 116.
Бортянский, Д. С. 72—80, 82—91, 93, 95, 102—104, 111, 113.
Булгаков 71.
Варфоломей, Соловецк. архим. 35.
Вассиан, еп. Ростовский 15.
Ведель 78.
Верх 41.
Виноградов 104.
Вирши мастеропевческие 31.
Владимир, князь 47.
Воротников 104.
Вспеваки киевские 43, 45.
Гайдн, 71.
Галуппи—Буранелло 68, 70, 77, 87, 104.
Гармонизации 82, 84—87, 90, 91, 94—98, 102, 106.
Геннадий, архиеп. Новгородск. 15.
Гермоген, патриарх 47.
Геронтий, Соловецк. уставщ. 35.
Giglio, V 57.
Глинка, М. И. 79, 89, 90, 100—104, 107.
Глоссолалия 7.
Глюк 71.
Голицын, В. В. 45.
Голыш, Стефан 22.
Гомолка, Н. 58.
Горчицкий, Г. 58.
Греческий роспев, 52, 53, 82, 98.
Грибович 104.
Давыдов 78.
Демественный роспев и демество 23, 24, 29, 40.
Ден, З. 101, 107
Дехтярев, С. А. 78.
Дилецкий, Н. 55—59, 63—65.
Дионисий, архим. 52.

Домострой 17.
Дом-хор, Берлин 94.
Дуранте 77.
Дьяки певчие 52, 117.
Евфросин, инок 34.
Екатерина II 71, 73—75.
Елизавета Петровна, имп. 71, 75.
Заюшевич 63.
Знамя 20, 21, 26—28.
Знаменный роспев 9, 10, 19, 21—24, 31, 33, 34, 38, 49, 52, 53, 60, 81, 83, 86, 97, 117.
Иосиф Загвойский, старец 45.
Иосиф, патриарх 17.
Истинноречие 13, 31.
Итальянщина 68, 69. 79.
Казаков 71.
Казанское знамя 29, 40.
Калашников 63.
Канты 50, 51, 82.
Капелла Придворная 83, 87, 89—91, 103—104, 107—108, 111.
Карпов, Конон, певчий 67.
Кастальский, А. Д. 115.
Керцелли 70.
Киевский роспев 52—53, 81—83.
Кокля, Иван, певчий 44.
Коленда, композ. 63.
Кондакарное пение 7, 11.
Концерт 64, 74—76.
Коренев, Иоаникий 47, 56.
Крестьянинов перевод 22.
Курбатов Иван, поп. 44.
Ларош, Г. А. 106.
Линейное нотописание 42.
Логин, уставщик 22.
Ломакин, Г., композ. 79, 102, 104.
Лукошков перевод 22, 30.
Львов, А. Ф. 79, 91—100, 102—104.
Львов, Н. А. 89.
Львов, Ф. П. 89, 91.
Мазепа, гетман 45.
Макаров, певчий 104.
Максим грек 47.
Мартирии 8.
Матвеев, Арт. Серг. 44.
Мезенец, Александр 34, 41, 42.
Мейербер, Дж. 92, 94.
Мелетий, иерод. 52.
Мендельсон 92, 93.
Мильчевский, Мартин 57—59, 63.
Моцарт, В. 71, 78.
Мусоргский, М. П. 116.
Неронов, Иван, протоп. 17, 36.
Низ 41.
Николай I 89.
Никон, патриарх, 35, 44, 45, 47 52, 57.
Нил, Солов. дьякон 35.
Одоевский, В. Ф. 77, 93, 99—102, 105, 111.
Октоих, осмогласник 19, 20, 25, 54.
Опера 67, 73.
Ордин-Нащокин 44.
Павел Алеппский 44.
Павел I 75.
Партесное пение 40, 46, 49, 52, 53, 60.
Партитуры знамен. 40.
Певческая палата 36.
Перевод 21, 22.
Песня русская народная 6, 108, 110, 116.
Петр I 66.
Петр III 75.
Пещное действо 24.
Пикулинский, В., вспевак 45.
Плейель 93.
Полторацкий, М. Ф. 72.
Пометы 28, 34.
Потулов, Н. М. 102, 103, 107.
Признаки 42.
Прокопович, Феофан 66.
Псальмы 50, 51, 82.
Пушкин, А. С. 89.
Путевой роспев, путь 24, 29, 41.
Разгласие 15.
Раздельноречие 13, 31, 32, 34.
Разумовский, Д. В. 97, 99, 102.

Рахманинов, С. В. 115.
Регламент Духовный 17, 66.
Редриков, композ. 63.
Репский, Вас. 44.
Римский-Корсаков, Н. А. 107, 108, 116.
Роговы, Савва и Василий 22.
Рожицкий 57, 58.
Роспевы 18, 48, 49, 51, 79, 80, 81—83, 85—88, 94, 96, 105—115.
Ртищев, Ф., боярин 43.
Сарти, Дж. 68, 70, 79, 87, 104.
Серве 93.
Серов, А. Н. 78.
Синод 73, 75, 87, 91.
Синодальный хор и Училище 113, 117.
Сифов, композ. 63.
Смоленский, С. В. 40.
Спонтини 71, 93, 94.
Стихи духовные 49.
Строгонов, Г. Д. 59.
Строчное пение 40.
Тальберг 93.
Танеев, С. И. 106.
Турчанинов, П. И. 79, 82—89, 111.
Усольское мастеропение 22, 24.
Федор Алексеевич, царь 36, 56.
Фита 20, 27, 37.
Хабува 36, 37.
Хоры монастырские 80, 81.
Цейнер 94.
Цибульский 63.
Чайковский, П. И. 77, 106, 107, 111, 118.
Шайдуров, И. А. 28, 30.
Шамотульский, В. 58.
Шереметьев, боярин 44.
Штелин 68.
Шушерин, биограф Никона 44.
Э демественное 40.
Эксцеллент 54.
Юргенсон, П. И. 111.

СОДЕРЖАНИЕ.

Главы. Стр.

I. Вступление. Отсутствие языческой культовой музыки в России. Христианская культовая музыка, как церковное пение 5

II. Пение кондакарное, как древнейшая богослужебная система. Стихирарная система и знаменный роспев . 7

III. Тексты песнопений в связи с напевом и семейографией. Вопрос о происхождении напевов. Старое истинноречие. Появление раздельноречия. Невежественность певцов. Разгласие 9

IV. Русские творцы и роспевщики. Сохранность знаменных напевов. Отсутствие понимания теоретических законов устройства напевов. Демественный и другие роспевы. Осмогласие знаменного роспева 18

V. Знаменное крюковое письмо. Пометы. Учебные пособия по пению. Учителя пения 26

VI. Хомония или раздельноречие в XVI—XVII веках. Борьба за наречное пение. Исчезновение аненаек и хабувы 31

VII. Унисонность древне-русского пения. Самостоятельные русские опыты многоголосия 38

VIII. Вопрос о печатании крюковых книг в XVII веке. Появление линейного нотописания в России 41

IX. Западно-русское и южно-русское пение в Москве. Враждебное отношение к нему и защита. Посредствующая роль кантов и псальм. Значение кратких роспевов. . 42

X. Партесное пение в Москве. Первые гармонические изложения русских напевов. Дилецкий, его труды и значение. Новый стиль многоголосной музыки. Творчество учеников и последователей Дилецкого. Концерты польской школы 45
XI. Церковное пение при Петре Великом. Участие придворного церковного хора в оперных представлениях. Итальянцы—духовные композиторы. Русские подражатели им. Характер ранней концертной литературы XVIII века 66
XII. Бортнянский. Его сочинения и значение. Древние роспевы в век Бортнянского 72
XIII. Переложения Турчанинова. Монастырские хоры и переложения. Восстановление древних роспевов 78
XIV. Львов, Ф. П.—Глинка в придворной Капелле 89
XV. Львов, А. Ф.—представитель немецкого музыкального влияния, как в свободной композиции, так и в обработке древних напевов. Гармонизация кратких роспевов 92
XVI. Реакция против работ Львова. Кружок Одоевского. Искание «точки опоры» в западных церковных ладах и строгом стиле 96
XVII. Положение Придворной Капеллы и ее значение. Духовно-музыкальная цензура. Регентские классы 103
XVIII. М. А. Балакирев и Н. А. Римский-Корсаков в Капелле. Значение работ Римского-Корсакова 107
XIX. Процесс Бахметев — Чайковский. «Литургия» Чайковского 111
XX. Характеристика позднейших опытов восстановления древних напевов 113
XXI. Алфавитный указатель 119

Издательство „ACADEMIA“
Российского Института Истории Искусств.
Ленинград, Просп. Володарского, 40. Москва, Тверская, 29.

А. В. Финагин. — Русская песня . . . . . — р. 60 к.
Марцинский. — Метод экспрессионизма, со вступ. статьей Н. Радлова . . . . . 1 » 60 »
Задачи и методы изучения искусств, сборн. статей . . . . . 2 » 20 »
Н. Н. Евреинов. — Азазел и Дионис . . . . . 3 » — »
А. А. Гвоздев. — Из истории театра и драмы . 1 » — »
Очерки по истории европейского театра, сборн. статей . . . . . 2 » — »
Старинный театр в России, сборник статей 1 » — »
Гагеман. — Игры Народов —
Вып. I. Индия . . . . . 1 » — »
Вып. II. Япония (печатается) . . . . . — » — »
Вып. III. Китай. Африка . . . . . — » — »

80
(50)
2
8352/1
Цена 2 р.
40—
92-276
Б-24